N
Sa85w

N
Sa85w

1. bis 15. Tausend. / 1926

MAX SAUERLANDT

WERKFORMEN DEUTSCHER KUNST

KARL ROBERT LANGEWIESCHE
VERLAG / KÖNIGSTEIN IM TAUNUS & LEIPZIG

N
Sa85w

63787
1-10-38

Alle Rechte vorbehalten. Auch das der Übersetzung. Amerikanisches „Copyright“ bei Karl Robert Langewiesche. Druck von Emil Herrmann senior in Leipzig. Printed in Germany

Printed in Germany

UND GOTT DER HERR MACHTE DEN MEN
SCHEN AUS DEM ERDENKLOSS UND ER
BLIES IHM EIN DEN LEBENDIGEN ODEM
IN SEINE NASEN. UND ALSO WARD DER
MENSCH EINE LEBENDIGE SEELE.

DEM JÜNGEREN BRUDER ERNST

Inhalt

Seite

Einleitung 9
Bildzeug, Werkzeug, Kunstform . . . 18
Werkkunst und Baukunst 38
Kleingerät 44
Metallarbeiten 69
Gläser 103
Tongefäße 117
Zwei Öfen 150
Möbel 156
Verzeichnis der Abbildungen 186

Abbildungen ohne Größenangaben geben die Gegenstände in der Größe der Originale wieder. Sämtliche Originale sind im Besitz des „Museums für Kunst und Gewerbe“ in Hamburg. Von demselben Verfasser erscheint im Herbst 1927 in den Blauen Büchern als Resultat langjähriger Forscherarbeit eine „Kleinplastik der Deutschen Renaissance“

Fayencekrug mit bunter Muffelfarbenmalerei
in Art des Hausmalers Bartholomaeus Seuter
Augsburg, Anfang des 18. Jahrh. Höhe 24,7 cm

Einleitung

Es ist ein seltsamer, aber überall verbreiteter Irrtum, daß das Kunstwerk jedem Betrachter ohne Weiteres, gleichsam durch sein bloßes Dasein gefallen müsse, und dieses jeder näheren Begründung entbehrende Gefallen wird dann zumeist ganz naiv als der einzige Maßstab des Urteils über Wert und Unwert eines Kunstwerkes betrachtet.

Und doch ist zumeist das Gegenteil der Fall: gerade das bedeutende Kunstwerk wird in der Regel nur von ganz Wenigen in seinem eigentlichen Werte erkannt. Und ist denn die Schönheit, oder was man nach der eben gültigen Übereinkunft so zu nennen pflegt, wirklich das letzte Ziel der Kunst?

Gottfried Semper, der große Architekt, hat es einmal treffend ausgesprochen: „Darstellung des Schönen soll nie Zweck des Kunstwerks sein. Schönheit ist eine notwendige Eigenschaft des Kunstwerks, wie die Ausdehnung der Körper" — das heißt mit anderen Worten: wir nennen das, was im Kunstwerk verwirklicht worden ist, schön; das allgemeine Urteil aber verkehrt die Dinge in ihr Gegenteil und macht die Darstellung des Schönen, das selbstverständliche und freie Ergebnis künstlerischer Tätigkeit, zum letzten Zweck der Kunst.

Wie aber konnte die Bestimmung der Schönheit des Kunstwerkes als des Allgemeingefälligen und damit als des Zweckes der Kunst überhaupt entstehen? Sie entstand im 18. Jahrhundert zu einer Zeit, als das bewußte Kunstbedürfnis auf einen vergleichsweise nur ganz kleinen Kreis gleich empfindender Menschen beschränkt war, und hatte nur

für diese enge, in sich geschlossene Gesellschaftsschicht Geltung. Die grenzenlose Verallgemeinerung künstlerischer Forderungen und eingebildeter künstlerischer Bedürfnisse, die Demokratisierung der gesamten geistigen Kulturansprüche, die sich im Verlaufe des 19. Jahrhunderts und bis in unsere Gegenwart in immer steigendem Maße vollzogen hat, hat auch den Sinn des alten Wortes, das als eine Äußerung der aristokratischen Haltung des 18. Jahrhunderts höchst bezeichnend ist, in Unsinn verkehrt. Es ist heute zu dem gefährlichsten Hemmnis einer gesunden Entwicklung des künstlerischen Gefühls geworden.

Gerade weil sich alle Welt so hartnäckig gegen diese Einsicht stemmt, kann es gar nicht oft und deutlich genug ausgesprochen werden, daß ein Nachdenken der Kunstgedanken der Künstler, und vollzöge es sich auch ganz im Unterbewußtsein des mitschwingenden Gefühls, Vorbedingung künstlerischen Genusses ist.

Denn das Kunstwerk ist ja kein romantisch-zufälliges, sondern ein mit bewußter Empfindung geschaffenes Ergebnis intuitiver geistiger Tätigkeit.

„Das Schöne ist schwer" — dieser alte griechische Weisheitsspruch hat heute noch unverminderte Gültigkeit. Der wird am ehesten das Königreich geistigen Genusses finden, der nur darauf ausgeht, seines Vaters Eselinnen in einer Vermehrung seines Wissens um die Dinge zu suchen.

Er bedarf der Ruhe, der Geduld vor dem Kunstwerk, das sich, wie der Mensch, nur in vertrautem Umgange ganz zu erkennen gibt. Und was von dem Umgang mit Menschen gilt, daß man von ihnen nur so viel empfangen kann, wie das eigene Gefäß faßt, ja wie man selbst aus Eigenem mitzuteilen vermag, das gilt ganz gewiß auch von dem Umgange mit Kunstwerken. Denn jedes Aufnehmen eines Neuen ist doch nur die organische Verbindung mit schon vorhandenem Besitz.

Darum bedarf es zum rechten Aufnehmen eines künstlerischen Werkes vor allem andern der eigenen menschlichen Reife, die nicht den sachlichen Inhalt allein sieht, sondern die
10 Form der Darstellung als das Wesentliche empfindet,

die die Form als Ausdruck des Inhalts, den Inhalt als den notwendigen Träger der Form und beides, Form und Inhalt als eine geistige Einheit erkennt.

*

Nichts hat das natürliche Gefühl für die Einheit alles künstlerischen Gestaltens stärker geschädigt, als die unselige Scheidung von „freier" und „angewandter" Kunst als zweier ihrem inneren Wesen nach von einander verschiedener Gattungen formaler Gestaltung.

Jede solche grundsätzliche Scheidung von „Kunst" und „Kunstgewerbe" aber ist doch nur das Ergebnis einer unnaiven und unkünstlerischen Betrachtungsweise, die von falschen Voraussetzungen ausgeht.

Sie nimmt Unwesentliches als das Entscheidende, indem sie das Ergebnis der formenden Tätigkeit ganz äußerlich vom Standpunkte des Gebrauches aus beurteilt, statt es, wie es natürlich und richtig wäre, aus dem Geiste der Schöpfer zu begreifen.

Eine Betrachtungsweise ganz unkünstlerischer Art wird damit verwirrend auf das Wesen des Künstlerischen übertragen, dessen einziger Maßstab die Qualität des erreichten Formausdrucks sein sollte.

Was heißt denn überhaupt „freie Kunst"? Ist nicht auch ein Gemälde, ein Bildwerk, so weit sie — durch das gegenständliche Motiv ihres Bildinhaltes schon in bestimmte Grenzen des Ausdrucks eingeschlossen — zum Schmuck eines Raumes, eines Baues, eines architektonisch gefaßten Platzes bestimmt sind, in gewissem Sinne „unfrei", in ihrer Form durch den Gegenstand der Darstellung bedingt, angewandt auf ein menschliches Bedürfnis, in ihrer Formerscheinung, wie jede menschliche Schöpfung, begrenzt durch die in dem Augenblick ihrer Entstehung erreichte Entwicklungsstufe der malerischen oder bildnerischen Technik?

Und ist auf der anderen Seite ein beliebiges Gebrauchsgerät, insofern es seine Form der bildenden Hand eines schöpferischen Künstlers verdankt, nicht auch ein Produkt ganz freier, zweckentbundener, nur nach den geheimen Ge-

setzen der formenfindenden Phantasie schaffender Gestaltungskraft?

Beide Arten menschlicher Schöpfungen, Gemälde und Bildwerke ebenso wie alles Gebrauchsgerät, sind in Wahrheit — und darin findet der Zwiespalt der Auffassung seine Heilung — gleichermaßen von zwei ganz verschieden gearteten Bewertungskreisen umschlossen. Beide gehören gleichzeitig der Welt der Freiheit und der Welt der Gebundenheit an, beide sind gleichzeitig bedingt und unbedingt, je nachdem der Standpunkt der Betrachtung gewählt wird.

*

Beide, Kunstgewerbe und hohe Kunst sind Ausdrucksformen bestimmter allgemeiner Kulturverhältnisse, Merksteine innerhalb des fließenden Stromes der künstlerischen Technik und zugleich Äußerungsformen des reinen Gestaltungstriebes, der sich, allen äußeren Bindungen zum Trotz hier wie dort frei auszuwirken und, wo es erforderlich wird, neue Formen der bildlichen Aussprache zu schaffen vermag. Ja es gibt keine von allem Wirklichen der Welterscheinung freiere Art der gestaltenden Erfindung als die des absoluten Ornaments. Wer nicht nachzuempfinden vermag, daß Göttliches, Menschliches und Teuflisches, daß alle Bewegungen der Seele in der abstrakten Form einer Linie, einer so oder so bewegten „Schmuckform" ausgesprochen zu werden vermag, dem wird auch der Ausdruck der künstlerischen Form eines Gemäldes oder eines Bildwerkes stumm bleiben.

Darum enthüllt sich die tiefe Einheit des Künstlerischen vielleicht wirklich dem am ehesten, der — scheinbar paradox — die Schöpfungen der freien Kunst als „angewandt" und die der angewandten Kunst als „frei" betrachtet.

Übrigens ist ja diese künstliche und nur theoretisch zu begründende Trennung eines seinem inneren Wesen nach einheitlichen Reiches menschlicher Schöpfungen in zwei mit fließenden Übergängen und unklarem Grenzverlauf von einander geschiedene Provinzen erst ganz jungen Datums. Allen Urkulturen ist sie ebenso fremd, wie den großen Kulturen des europäischen Mittelalters und des asiatischen

Ostens, und auch in Europa hat sie sich erst während des theoretisierenden letzten Jahrhunderts als ein Ergebnis eher der gesellschaftlichen und wirtschaftlichen, als der geistesgesetzlichen Entwicklung so verletzend scharf herausgebildet. Noch das europäische Barock des 18. Jahrhunderts — nicht nur die Aufnehmenden und Genießenden, sondern auch die Künstler selbst — empfand alle künstlerischen Schöpfungen als eine große unteilbare Einheit, da der Begriff des „Kunstgewerbes" ihm noch vollkommen fremd war.

Heute scheint sich nun eine Wiedergesundung des im 19. Jahrhundert erkrankten Kunstgefühls anzukündigen.

Ein Vorspiel zu dem, was sich jetzt durchsetzen will, bildete schon die große künstlerische Bewegung vor jetzt etwa einem Menschenalter, diese seltsam zwieschlächtige Epoche einer nicht zu voller Reife gediehenen Ausdruckskunst, einer Art von Vorexpressionismus in dem Sinne, wie wir von der Kunst Nicolo Pisano's im italienischen 13. Jahrhundert von einer Vorrenaissance zu sprechen pflegen, diese an neuen künstlerischen Ideen, Formphantasieen und Taten so reiche Zeit des „Jugendstils", auf die die Meisten heute nur darum noch mit zwiespältigen Empfindungen zurückblicken, weil sie noch nicht verstehen, wie eng dieser üppige Vorfrühling mit dem, was wir heute wollen, zusammenhängt. Damals, vor nun etwa dreißig Jahren, waren es die Künstler: Maler, Bildhauer, Architekten, die den Gedanken von der Einheit der Kunst zuerst in Worte zu fassen, theoretisch zu begründen und in ihrem Werk darzustellen versucht haben.

Inzwischen hat sich die Theorie von damals zum Gefühl vertieft und nun zeigt es sich, daß wie sonst, so auch in diesem Falle nicht die richtige Theorie, sondern erst das lebendige Gefühl der Träger schöpferischer Leistungen zu sein vermag: der Begriff des Künstlers — und das ist das Wesentliche — hat den des Malers, Bildhauers, Architekten verdrängt.

Die Erkenntnis, daß alle zu einer Zeit geformten Dinge aus ein und demselben Formgefühl geboren sind, ist also gewiß nicht neu. Wohl aber ist es neu, daß diese Erkenntnis nun auch im Allgemeinbewußtsein lebendig wird. Es ist

deutlich, daß die Art unserer Kunstbetrachtung zur Erreichung dieses Zieles mithelfen muß, sie muß auch die Art unserer öffentlichen Kunstsammlungen beeinflussen.

*

Deren allmählige Entwicklung weist einen alten, weit hinaufreichenden und vielverzweigten Stammbaum auf, dessen Wurzeln sich im Dunkel der Vorgeschichte verlieren.

Sie liegen in den fürstlichen Grabkammern der Urzeit Ägyptens und Griechenlands, in die man den Toten seinen Lebensbesitz an Edelmetall, Schmuck und anderen Kostbarkeiten mitgab, in der Meinung, daß er von dem Verstorbenem im Jenseits, wie ehedem im Leben gebraucht werden würde.

So reich ist zu Zeiten diese Grabausstattung gewesen, daß man bei den ersten Entdeckungen vorgeschichtlicher Grabgewölbe glauben konnte, die Schatzhäuser der sagenhaften Könige der Vorzeit wiedergefunden zu haben.

Indem aber diese ältesten Schatzkammern der Kunst den Lebenden die Kunstwerke entziehen, statt sie ihnen zu dauerndem Mitgenuß darzubieten, bilden sie doch nur eine erste unterirdische Vorform der späteren Sammlungen.

Ihre erste lebendige Keimzelle sind die alten Tempel- und Kirchenschätze — Zeugen der frühesten Verbindung von Kunst und Kultus —, in denen sich im Laufe von Jahrzehnten und Jahrhunderten aus frommen Stiftungen und Vermächtnissen oftmals ein erstaunlich vielartiger und reicher Kunstbesitz ansammelte, und diese Kostbarkeiten wurden, wie die in Schreinen und Monstranzen aus Edelmetall geborgenen Reliquien des Mittelalters, der Gemeinde bei besonderen Anlässen und kirchlichen Festen feierlich vorgewiesen.

In dem Maße, wie sich dann Wissenschaft und Gelehrsamkeit auch der künstlerischen Hinterlassenschaft der Vergangenheit bemächtigten, traten an Stelle der Tempel und Kirchen die Bibliotheken als Sammelstätten von Kunstwerken aller Art, mit denen bald Seltsamkeiten aus allen Reichen der Natur und den überseeischen Ländern vereinigt wurden.

Einen zweiten Wurzelstamm unseres heutigen Kunstbesitzes bilden dann seit dem Ausgang des Mittelalters die

fürstlichen Kabinette und private bürgerliche Sammlungen, deren Besuch allen denen freistand, die als Gelehrte oder „Liebhaber der freien Künste" künstlerischen Dingen überhaupt irgend welche innere Teilnahme entgegenbrachten. Die letzte Sammlung dieser Art in Deutschland, die Goethes, gibt noch heute eine anschauliche Vorstellung von dem Charakter einer solchen Vereinigung von Kunstwerken mit naturgeschichtlichen Dingen, mit wissenschaftlichen Apparaten und Instrumenten.

Erst in der Mitte des 18. Jahrhunderts entstand, als die Forderung einer neuen Zeit, in London das erste Museum in unserem heutigen Sinne. Programmatisch wurde seine Bestimmung "for the common use and the benefit of the public" — „zum öffentlichen Gebrauch und zum Besten der Allgemeinheit" — gleich bei seiner Begründung im Jahre 1757 ausgesprochen.

*

Gewiß ist es richtig, daß jedes echte Kunstwerk ein Element des Zeitlosen, des Überzeitlichen in sich trägt, daß es gar keiner Deutung oder Erklärung bedarf, um so weniger, je höheren Rang es als Kunstwerk behauptet.

Aber das gilt doch nur, so lange es rein als Formerscheinung, rein als Äußerung gestaltender Künstlerhände betrachtet wird.

Kein Kunstwerk jedoch erschöpft sich ganz in seiner absoluten Formerscheinung, nie ist die Form vom Inhalt, der Inhalt von der Form zu trennen und noch die Formgestalt des höchsten Kunstwerks, und wäre es ein Gemälde von Rembrandt, ist durch unendlich viele Fäden an die Zeit seiner Entstehung mit allen ihren vergangenen Sonderheiten geknüpft.

Die reine Formerscheinung eines Kunstwerks aufzufassen, erfordert aber eine Bildung des Auges und des Gefühls, die selbst da, wo sie als Anlage vorhanden ist, immer weiterer Verfeinerung bedarf. Jeder, der sich mit künstlerischen Dingen beschäftigt hat, wird an sich selbst schon die Erfahrung gemacht haben, daß ihm irgend ein Kunstwerk, eine ganze Gruppe gleichartiger Kunstwerke, ja eine ganze Epoche

der Kunstgeschichte, die ihm vorher stumm gewesen waren, zu einem ganz bestimmten Zeitpunkte plötzlich lebendig wurden, weil er erst in diesem Augenblick ihren Lebensnerv aus der inneren Einheit aller künstlerischen Äußerungen der Zeit in lebendiger Wirksamkeit empfand.

Vielfältige Erfahrung beweist, daß ein solches persönliches Verhältnis zum Kunstwerk, und das bleibt doch das entscheidende, am leichtesten im unmittelbaren Umgang mit den Schöpfungen künstlerischen Handwerks zu gewinnen ist: sie stehen nicht unerreichbar, unnahbar vor uns, sondern schmiegen sich uns an, den Ausdruck ihrer Form der fassenden Hand einprägend.

Nur soll man von sich selbst und von den Dingen nicht gleich zu viel, nicht gleich das Letzte verlangen.

Die schlichtesten Wissensfragen, vor denen man sich nur nicht in falschem Kunstgefühl scheuen sollte, finden in der Betrachtung sofortige Beantwortung. „Wie sah das Gebrauchsgerät vergangener Zeiten aus?“ — „Wie ist der gleiche Stoff zu verschiedenen Zeiten behandelt?“ — „Wie wechselt als Ausdruck des jeweiligen psychischen und geistigen Bedürfnisses, das heißt eben, als Ausdruck der jeweiligen Kultur, Form, Farbe und Schmuck der Dinge?“

Der Gewinn ist größer, als solche ersten Fragen gemeint haben. Der Vergleich des Einen mit dem Andern, des Derberen mit dem Feineren, des nur Kraftvoll-festen mit dem Zierlich-Schmuckhaften, des stark in ungebrochenen Farben Bemalten mit dem zart Getönten muß sofort zu Fragen des Geschmacks und damit zur Empfindung künstlerischer Werte weiterleiten.

So werden sich unvermerkt aus zunächst rein sachlich gemeinten Beobachtungen künstlerische Formempfindungen entwickeln und es wird die Brücke geschlagen von der historischen Wissensvermehrung zur Verfeinerung der ästhetischen Urteilskraft.

Nicht also mit Gemälden und Bildwerken, den letzten und höchst entwickelten Gliedern der langen Entwicklungskette künstlerischer Schöpfungen sollte die Bildung des Formgefühls beginnen, sondern mit den nach dem Entwicklungs-

gang der menschlichen Kultur ältesten Formgestaltungen, den von der menschlichen Hand für die menschliche Hand geschaffenen Dingen. Sie sind die beste Schule des Formgefühls, die beste Schule künstlerischen Empfindens überhaupt und gewiß ist ein tiefes Mißtrauen gegenüber dem rechten Kunstgefühl derer berechtigt, die mit verächtlichem Hochmut über den künstlerischen Wert dieser nicht nur von einem physischen, sondern in ihrer Form ebensosehr von einem geistigen Bedürfnis geforderten und gebildeten Dinge urteilen.

Dann erst, wenn man die lückenlose Stufenfolge des künstlerischen Gestaltens, vom einfachsten Gebrauchsgerät, das dem Typischen noch eng verhaftet ist und darum der freien und ganz persönlich bestimmten Formung die größten Hemmungen entgegensetzt, bis zu dem scheinbar ganz frei geschaffenen Bildwerk und Gemälde, überblickt, wird die für alles Begreifen des Künstlerischen wesentlichste Forderung gewonnen, selbst zu erkennen, wo im Kunstwerk die zarte Grenze zwischen Freiheit und Notwendigkeit des Gestaltens verläuft. Erst dann wird es ganz deutlich werden, daß auch dem scheinbar ganz zweckgebundenen Gebrauchsgerät — wenn es nur wirklich von künstlerisch empfindenden Händen geformt ist — ein Element der Freiheit innewohnt, das über jede Zweckbindung hinausdeutet, und daß auch das scheinbar ganz frei geschaffene Bildwerk und Gemälde doch zweckverhaftet ist, insofern auch jedes freigeschaffene Kunstwerk nicht im luftleeren Raume einer geistigen Welt schwebt, sondern sich den gegebenen Bedingungen unserer irdischen Lebensgesetze einfügen muß, wenn es sein Lebensrecht behaupten will.

Erster Abschnitt

Bildstoff, Werkzeug, Kunstform

Künstlerisches Schaffen ist Veredeln des Stoffes, Vergeistigen des Sinnlichen durch das Geheimnis der Form. Unter der Hand des Künstlers vollzieht sich immer von Neuem diese Umgestaltung des nur körperlich Greifbaren in das zuletzt nur noch der zweckbefreiten Anschauung ganz Faßbare.

Das Erstgegebene aber, die unerläßliche Voraussetzung allen künstlerischen Schaffens, bleibt der Bildstoff. Wo das Empfinden für das tiefe Geheimnis dieses Stofflichen fehlt, in dem alle Möglichkeiten der Form schlummern, da fehlt die ursprüngliche Anlage, das geistige Leben des Kunstwerks mitzufühlen. Gewiß vermögen viele nur darum das unmittelbare Gefühl für die Einzigartigkeit der künstlerischen Form nicht mehr zu finden, weil sie diese erste Stufe, die Mitempfindung des bildsamen Stoffes überspringen, weil sie fliegen wollen, ehe sie noch gehen gelernt haben.

Der natürliche menschliche Sinn aber ging immer vom Handgreiflichen aus, und er kehrt über die Höhe des Geistigen schließlich wieder zum Faßlichen zurück.

Die Natur selbst bietet den Stoff für das Kunstwerk dar: in Erd- und Saftfarben, in Stein, Holz, Gold und Silber und allen Metallen, im Elfenbein und im Ton, dem Lebensgrund, auf dem wir stehen, aus dem nach dem tiefsinnigen Urmythos der Menschheit der Mensch selbst von dem Weltschöpfer, dem höchsten Künstler als höchstes Kunstwerk geformt wurde: „Und Gott der Herr machte den Menschen aus einem Erdenkloß, und er blies ihm ein den lebendigen Odem in seine Nasen, und also ward der Mensch eine lebendige Seele."

Darum beruht der eigenste Reiz aller künstlerischen, aller kunsthandwerklichen Arbeiten alter Zeit zu allererst darin, daß sie wirklich ganz das sind, was ihr Name besagt: Hand-Werk, daß man in jeder Form unmittelbar die Natur des geformten Stoffes und die Spur der formenden Hand oder des von der Hand formend geführten Werkzeugs spürt.

Ein Beispiel: Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe besitzt eine aus Lüneburg stammende spätmittelalterliche Lampe, die als Standgerät dienen kann, *Abb. 1* zugleich aber auch als Ampel zum Aufhängen zugerichtet ist.

Mit weiter Oberöffnung zum Einfüllen des Öles und mit vier röhrenförmig aufstrebenden Dochttüllen ist das aus schwärzlichem, unglasiertem, klingend hartem Ton gebrannte Gefäß von kugeliger Grundform auf der Töpferscheibe aufgedreht, die ganze Außenfläche zudem noch vor dem Brande mit der Hand übergangen.

Ein Kranz breitlappiger, aus der weichen Tonmasse vorgezogener Füße bildet den festen Standring, die untere Hälfte der ausgebaucht aufsteigenden Wandung ist durch eingedrückte Schrägrillen energisch gerippt, die Wölbungen zwischen den vertieften Rillen sind durch einfache mit dem Finger eingedrückte Rundmulden rhythmisch belebt. Dann, auf der Schulter des Gefäßes, überspringt ein Kranz senkrecht gestellter Bügelösen die dreifach die Einziehung der Wandung bezeichnende Ringverzierung zweier horizontaler Fingerdruck-Muldenreihen, zwischen denen ein eingepreßter Stabring umläuft. Die gleiche Form des Stabringes und der Muldenreihe schnürt noch einmal den Halsstreifen zwischen den Tüllenansätzen. Glatt wie die Füße schwingt, kurz und energisch abgesetzt, die Mündung des Gefäßes aus, dessen Lippenrand nur leicht durch eine hinter den Röhrentüllen durchlaufende Horizontalrille abgesetzt ist.

Hält man dieses schlichte Gebrauchsgerät des ausgehenden Mittelalters in der Hand, in dem Zweckmäßigkeit der Gestaltung und Reichtum schmückender, die Form klärender und sie in ihrer Funktion ausdeutender Überarbeitung zu unlösbarer Einheit verschmolzen sind, so meint man wirklich noch ganz lebendig jeden Fingerdruck des namenlosen Künstlers

der Vergangenheit zu fühlen, es ist, als faßte man über Jahrhunderte hin lebendig die lebensvoll gestaltende Hand des lange Dahingegangenen.

Aber es ist noch etwas anderes, was eine solche ganz einfache, dem täglichen Gebrauch bestimmte, und nur durch einen glücklichen Zufall vor dem Verbrauch unversehrt erhaltene Arbeit alten Kunsthandwerks uns lehrt.

Ohne erkennbare Gedankenarbeit oder theoretische Überlegung, ganz frei aus der Natur der Sache heraus, ist hier jede Form aus den Bedingungen des Werkstoffs — des plastischen Tons — und des Werkgerätes — der Drehscheibe des Töpfers, des Modellierspans und der formenden Finger — hervorgegangen, und das allgemeine Formgefühl, das überindividuelle Formbedürfnis der Zeit, hat die Hand des Einen geleitet, der dies in all seiner Schlichtheit und Anspruchslosigkeit vollkommene Gefäß gestaltet hat, das dadurch noch etwas anderes wird, als das Werk des Einen, in dem sich, ihm selbst unbewußt, der Formtrieb seiner Zeit ausspricht.

★

In schwebendem Gleichgewicht stehen in einem Werke wie diesem die drei die künstlerische Form schaffenden Kräfte — Material, Werkgerät und gestaltender Wille — drei Grundelemente alles kunsthandwerklichen, alles künstlerischen Schaffens.

Es wäre jedoch ein Irrtum, wenn man annehmen wollte, daß alles Kunsthandwerk alter Zeit die gleiche Gesundheit, Einfachheit und Reife der Gestaltung zeigte. Auch hier gibt es schlichtes Beginnen, erste Entfaltung, Reife und Überreife.

Die Kunsthandwerker der Vergangenheit gingen in jedem Zweig des Schaffens aus dem Betrieb der oftmals schon von Vater und Großvater geleiteten Werkstatt selbst hervor. Sie haben nicht nach der Regel theoretischer Lehre, sondern „nach Handwerksgebrauch“ aus der lebendigen Erfahrung der Arbeiten am Werktisch und aus der von dem allgemeinen Zeitbedürfnis gestärkten Kraft des gesunden eigenen Gefühls geschaffen. Daraus erklärt es sich, daß im Verlauf jeder durch Generationen handwerklicher Überlieferung sich

Abb. 1. Lampe aus dunkelgrauem Ton scharf gebrannt
Lüneburg, Anfang des 15. Jahrh. Höhe 19,7 cm

entfaltenden Stilentwicklung schließlich die stillen Forderungen des Bildstoffes und des seiner Bearbeitung dienenden Handwerksgerätes von dem beständig vordrängenden Willen des Neues suchenden persönlichen Formwillens überwältigt werden. Nicht zum Schaden des Werkes. Vielmehr bewirkt dieser immer wieder zu beobachtende, sich scheinbar mit innerer Gesetzlichkeit vollziehende Vorgang, einen weiteren Reiz der alten Arbeiten, ihre innerhalb der Grundbedingungen des jeweilig herrschenden Zeitstiles, doch immer ganz individuelle Erscheinung.

Das Gleichgewicht der stilbildenden Kräfte also innerhalb der großen Perioden der allgemeinen Stilentwicklung, wird jedesmal durch die Erfindungskraft des künstlerischen Temperamentes der einander folgenden Generationen in der Richtung *gegen* die Natur des Werkstoffs und *gegen* die dem Handwerksgerät ursprünglich zukommenden Gestaltungsforderungen verschoben.

Verschiedenes wirkt im Besonderen noch dabei zusammen.

Es scheint im Wesen des menschlichen Kunstschaffens tief begründet zu sein, daß jeder zunächst aus der Natur eines bestimmten Werkstoffes entwickelte Form- und Schmuckgedanke bestrebt ist, sich von diesem Stoff, an dem er zuerst in Erscheinung trat, zu lösen, den Träger zu wechseln, auf einen neuen, oftmals ganz anders gearteten Werkstoff überzuspringen, kurz, gleichsam absolut zu werden.

Je näher die einzelnen Werkstoffe oder Werkprozesse mit einander verwandt sind, um so zwangloser und leichter vollzieht sich naturgemäß dieser Übergang eines solchen Formgedankens von einem Material auf das andere, von einer Technik zur anderen, und es ergeben sich aus diesem Vorgang für den aufmerksamen Beobachter die überraschendsten Beziehungen.

Dabei spielt offenbar der wahrscheinlich am frühesten künstlerisch geformte, weil handbereiteste und formwilligste Werkstoff, der fast überall auf der Erdoberfläche zu Tage liegende bildsame Ton, in vielen Fällen die führende Rolle. Es ist kaum abzuschätzen, wie viele Formgedanken die anderen Werkstoffe diesem künstlerischen Urstoff zu danken haben.

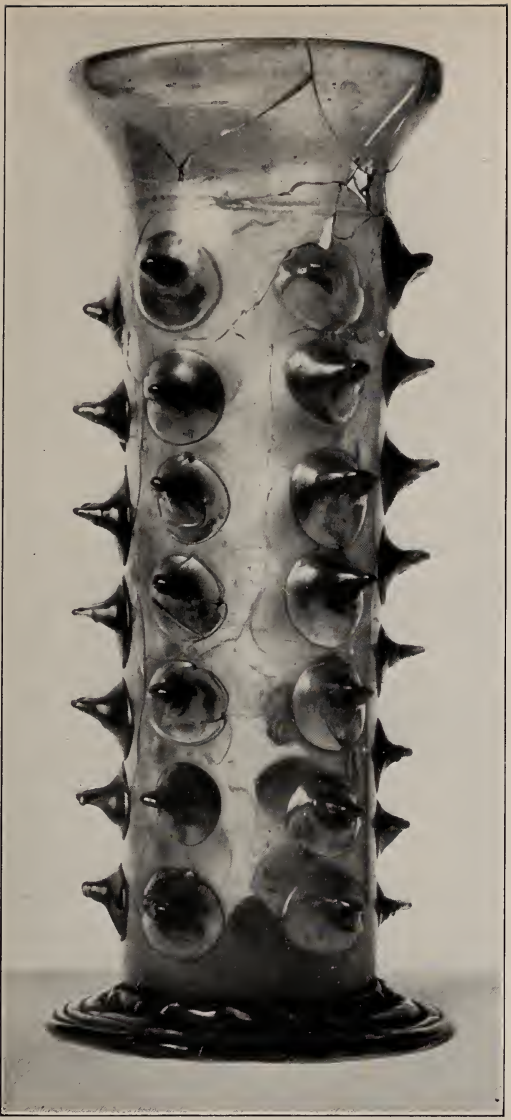

Abb. 2. „Krautstrunk“ aus lichtgrünem Glase
Rheinisch, um 1480. Höhe 20 cm

Noch freilich sind wir nicht immer imstande, einen genauen Einblick in die Wanderungen und die mit der Wanderung sich vollziehenden Wandelungen der ursprünglich rein aus dem Sinne des Urstoffs gewonnenen Formerfindung zu gewinnen. Aber in einzelnen Fällen sehen wir doch schon klar genug.

Das Glas etwa hat in seinem durch starke Erhitzung erweichten Zustande eine der Plastizität des Tons nahe verwandte Bildsamkeit. Das macht es verständlich, wenn bestimmte Schmuckformen, die zunächst aus der Natur des plastischen Tones gewonnen worden sind — wie etwa die Wellung des Stand- oder Mündungsringes, die Buckelung der Wandung, die Formen der Henkel- und Griffbefestigung, bestimmte Arten des Anfügens und Auflegens plastischer Verzierungen — auf das zartere, im erkalteten und dadurch zu leichtem Springen und Brechen erhärteten Zustande doch eigentlich ganz anderen Formanforderungen unterworfene Material des Glases übertragen worden sind.

Was aber dort, beim Tongefäß, mit den formenden Fingern der Hand selbst gestaltet werden konnte, muß nun hier dem Glasmacherwerkzeug, der Formzange und dem Formeisen, überlassen werden.

So sind zum Beispiel auf dem, die seltsame Gestalt bezeichnend, „Krautstrunk" genannten spätgotischen
Abb. 2 Stangenglase aus lichtgrünem, unentfärbtem „Waldglas" die Spitzbuckel nicht, wie es bei einem Tongefäß hätte geschehen können, aus der Rundung vorgestoßen, sondern mit der Zange aus aufgeschmolzenen Glastropfen vorgezogen und auch der von einem Spiralzug umschlungene Wellenring des Fußes ist besonders angeschmolzen.

Dabei hat natürlich in jedem Falle nicht nur der eigene Charakter der Glasmacherwerkzeuge, sondern auch die die Form durchsetzende Artverschiedenheit des Glasmaterials selbst die übernommenen Formen einer neuen, bald selbständige Wege gehenden Weiterentwicklung zugeführt. Ja, das Glas selbst kann dann wieder für andere Stoffe Formvorbild werden.
Abb. 3 So liegt dem silber-vergoldeten Becher, dessen Fuß mit zwei Reihen von Halbschellen belegt scheint, dessen Körper sich in sechsfacher Bogenschwellung weitet, ganz

Abb. 3. Teilvergoldeter Silberbecher in Römerform
Nürnberg, Mitte des 17. Jahrh. Höhe 8,6 cm

augenscheinlich die Glasform des Römers zugrunde. Hier aber ist mit Treibarbeit, Gravierung und Punzenschlag der Urstoff des Glases ganz im weich dehnbaren Edelmetall untergegangen.

Auch die Keramik ist ohne Zweifel nicht etwa während des ganzen Verlaufs der Entwicklung des kunsthandwerklichen Gestaltens der gebende Teil gewesen.

Wenn sie auch gewiß zunächst nicht nur dem Glase, sondern weit früher schon der Metallkunst Formanregungen vermittelt hat — etwas von keramischer Grundform meinen wir noch in einer unten bauchig weiten, nach dem abgesetzten Mündungsrand mit leichter Einziehung schlank aufstrebenden zinnernen Henkelkanne des endenden 15. Jahrhunderts durchzufühlen —, so wirkt auf einer späteren Entwicklungsstufe oft gerade die Metalltechnik wieder in ganz unberechenbarem Umfange form- und schmuckbestimmend auf die Töpferkunst zurück. Ja, der edlere Stoff des Metalls hat den weniger edlen Stoff des bildsamen Tons auf weite Strecken der Stilentwicklung völlig in seine Gefolgschaft gezwungen, wie denn zu allen Zeiten der höher gewertete Werkstoff den schlichteren in seiner Form beeinflußt hat, um ihn, wenn nicht im Materiale selbst, so doch wenigstens in dessen äußerer Formerscheinung ersetzen zu können.

Abb. 4 u. 5

Bezeichnend hierfür ist zum Beispiel das Verhältnis von Gold, vergoldetem Silber und Gelbmetall, noch bezeichnender das Verhältnis von Silber und Zinn. Die weit überwiegende Mehrzahl aller „Edelzinn"-Arbeiten der Renaissance und der folgenden Epochen gibt sich ja in der Form prunkvollen Silbergerätes, nur daß alle erhabenen Schmuckformen, die im Silber zumeist aus der Fläche vorgetrieben und ziseliert sind, beim Zinngefäß aus der hohl-vorgeschnittenen Gußform gewonnen werden.

*

Das Abhängigkeitsverhältnis der keramischen Formen vom Metallvorbild ist schon an vereinzelten Gruppen vorgeschichtlicher Tongefäße mit Sicherheit nachzuweisen, es gilt weiter in dem großen Bereich der frühen chinesischen und der klas-

Abb. 4. Birnförmige Zinnkanne
Norddeutschland, 15. Jahrh. Höhe 37 cm

Abb. 5. Relief der Kreuzigung
auf der inneren Bodenfläche der
Zinnkanne Abb. 4

sisch-antiken Keramik, es zeigt sich in gleicher Weise in allen folgenden Stilepochen der Weltgeschichte der Kunst bis hin zu den jüngsten keramischen Stoffen, der Fayence, dem Porzellan und dem Steingut des 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts.

Abb. 6 Unzweifelhaft beruht die mit bunten Scharffeuerfarben bemalte „Helmkanne" aus Nürnberger Fayence, auf einem Vorbilde aus Edelmetall. Das beweisen alle ganz metallmäßig gedachten Formen des Gefäßes, die Buckelungen des Fußes und des Ausgusses, die rundgewölbte Bildung des Körpers der Kanne; vor allem aber wird es deutlich aus der Gestaltung des hochschwingenden Henkels und aus der Art, wie er oben mit dünnem Blatt, gleichsam festgenietet, von der Wandung absetzt und sich ihr unten anschmiegt.

Wir wissen — und wüßten wir es nicht, so könnten wir es aus den Denkmälern selbst erschließen, daß es Goldschmiede waren, die die ersten Modelle für das braune sächsische Steinzeug des Porzellanerfinders Johann Friedrich Boettger, und noch für viele der prunkvollen frühen Meißener

Abb. 6. Helmkanne aus Fayence mit Scharffeuermalerei
Mehrfarbig. Nürnberg, um 1725. Höhe 29,2 cm

Abb. 7. Tasse und Untertasse aus braunem Boettgersteinzeug, geschliffen und poliert. Meißen, um 1720. Höhe der Tasse 8,9 cm

Porzellangeschirre geschaffen haben, und wir fühlen oft genug noch im Porzellan, auch in den Geschirren der Frühzeit von Wien, das getriebene, mit reichem ziselierten Relief geschmückte Edelmetallvorbild durch.

Abb. 7 Bei einer Tasse aus braunem Boettger-Steinzeug ist jede Form so scharf und dünn aus der edlen Tonmasse aufgedreht, die kantigen Henkel haben eine so präzise und metallisch-straffe Gestalt, und die Oberfläche beider Gefäßteile ist zu so starkem, spiegelndem Metallglanz geschliffen und poliert, daß — widersprüche nicht die dunkelbraune Farbe — die Illusion der Metallarbeit vollkommen erreicht wäre, und ähnliches gilt in demselben

Abb. 8 Maße von der frühen Wiener Aufsatzvase, bei der nur der bunte Malerdekor ganz im Stil des Porzellans gehalten ist.

Abb. 8. Ziervase aus Wiener Porzellan
mit vielfarbiger Malerei. Um 1730. Höhe 25 cm

Wie hier, so haben auch viele Geschirre aus dem späteren Steingut der Empirezeit wieder — nur freilich auf der Grundlage eines völlig anderen Zeitstils — rein metallmäßige Form, die bisweilen so weit getrieben ist, daß hier wie bei frühen chinesischen Tongefäßen, die ältere oder auch gleichzeitige Bronzen nachahmen, sogar die Köpfe der Nieten und Schrauben, mit denen die Henkel an die Wandung des Metallvorbildes angeheftet waren, in der Tonnachbildung wiedergegeben werden.

Das alles ist gewiß eine Stillosigkeit nach den Paragraphen des Gesetzbuches einer rein auf die Natur des Werkstoffs und des Werkgerätes begründeten, einer rein technologisch bestimmten Ästhetik. Aber wie das Leben immer über den Bindungen des Gesetzes steht, so muß auch in der Kunst, und also auch im Kunsthandwerk, soweit es Kunst ist, der frei schaffende Gestaltungswille des Schöpfers selbst gegenüber den Ansprüchen des Materials sein eigenes Recht behaupten.

Ja, die gesamte Formentwicklung vollzieht sich wesentlich in der beständigen Reibung zwischen den engen technologischen Bedingungen des Stoffes und den Forderungen der Phantasie, die ihrer Natur nach immer nach absoluter Formerfindung streben muß. Sie ist auf den Höhepunkten der Formentwicklung, in den Zeiten der Überreife des Stiles, die wir als die Epochen barocker Gestaltung zu bezeichnen pflegen, selbst vor einer völligen Vergewaltigung des Bildstoffes niemals zurückgeschreckt und beweist gerade darin oftmals am schlagendsten ihre urwüchsige Kraft und Gesundheit.

★

Neben diesem einen und wie es scheint wichtigsten Mittel, die Form weiter zu entwickeln: der Übertragung von Gestaltungselementen aus einer Technik in die andere und von einem Werkstoff auf den andern, ist noch ein zweites in derselben Richtung wirkendes Motiv vorhanden, das ebenso tief wie jenes erste in dem Wesen des menschlichen Geistes begründet zu sein scheint.

Es ist das Bestreben, unter dem Drange eines immer
 feiner differenzierten Formwillens, immer höhere Anforde-

rungen an die Leistungsfähigkeit des Werkstoffes und des Arbeitsgerätes zu stellen, das Bestreben, dem Werkzeug immer mehr abzugewinnen, es immer mehr zu verfeinern und zu verschärfen. Die Formen des Ornaments, das zunächst nur der einfachsten Gliederung der Gefäßform oder des Gerätkörpers und der Belebung seiner glatten Flächen diente, wird jetzt durch stets reichere Detaillierung vermannigfaltigt, dem Bildstoff endlich wird schließlich das Letzte seiner Bildungsmöglichkeit abgewonnen, oftmals sogar auf Kosten der Gebrauchsfähigkeit, ja — in Überanstrengung dieser Bildungsmöglichkeiten — selbst auf Kosten der Haltbarkeit des Geformten.

Wir erkennen immer von Neuem, daß der menschliche Geist den Stahl der Phantasie so lange wetzt, bis das allzu scharf geschliffene Werkzeug schartig wird oder der Schleifstein bricht. Diese Entwicklung der Ausdrucksfähigkeit der künstlerischen Technik läuft der Stilentwicklung der Form stets paralell.

Man hat vielleicht früher, so lange die künstlerische Hinterlassenschaft der Vergangenheit vornehmlich dazu bestimmt schien, in einer Zeit der Verwilderung und Entartung allen Formgefühls, in einer Zeit der Vergewaltigung der schaffenden Hand durch die fertige Formen produzierende Maschine, mustergültige Vorbilder für die Erziehung einer neuen Generation schaffender Kunsthandwerker zu bieten, das Augenmerk zu ausschließlich auf die materialgerechte Vorbildlichkeit der Schöpfungen des alten Kunsthandwerks gerichtet.

Das war die Zeit, in der die Spätgotik, der Barock und das Rokoko als Zeiten des Verfalls und der Geschmacklosigkeit galten.

Heute, wo wir über diese einseitige Art der Zweckbetrachtung der alten Schöpfungen hinausgewachsen sind und mit höherer Gerechtigkeit jede Äußerung früheren Kunstvermögens aus den kulturellen Bedingungen ihrer Entstehungszeit zu begreifen versuchen, müssen wir uns eingestehen, daß die Bedeutung des Kunsthandwerks alter Zeit sich nicht in so enge Grenzen zwingen läßt. Wenn wir nur gewillt und

befähigt sind, in jedem künstlerisch Geformten das Künstlerische der Formung aufzusuchen und zu empfinden, erkennen wir, daß das Leben auch hier lebendiger ist, als die sich allverbindlich gebärdende Abstraktion irgend eines ästhetischen Gesetzes.

Wenn man sie unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, so gewinnen die Schöpfungen des Kunsthandwerks der Vergangenheit einen neuen Wert und eine höhere Lebendigkeit. Man soll den Rahmen so weit wie irgend möglich spannen.

Vielleicht entspricht der gotische, aus gemasertem hellem
Abb. 9 Wurzelholz geschnitzte Löffel mit silbervergoldetem Fialengriff, dessen kantige Aufschubhülse nur durch rhythmische Strichgravierung belebt ist, dem Gebrauchszweck besser, als der ihm in Material und Grund-
Abb. 10 form nächst verwandte Löffel aus der Blütezeit der Hochrenaissance um das Jahr 1600, dessen silbervergoldete Griffzier mit einem übermäßigen Reichtum ornamentaler Schmuckformen ganz überdeckt ist.

Gewiß steht die edle Schlichtheit des gotischen Gerätes unserem heutigen Gefühl näher, als die üppige Überladenheit des späteren Stückes. Nimmt man aber dies letztere für sich allein, ohne es Form für Form gegen das ältere abzuwiegen, so gibt es sich auch bald als ein in sich organisch vollkommenes Gebilde zu erkennen. Das kleine, Speer und Schild haltende Ritterfigürchen der Bekrönung steht in reinem Verhältnis zu der Kleinform des Ornaments, das mit Rollwerk und Spangen den hölzernen Griffstil unmittelbar zu umspannen scheint und sich in sorgsam durchgeführter Symmetrie um eine mit senkrecht geschlitztem Diadem phantastisch bekrönte Mädchenmaske legt. Die scheinbar so unbedeutende Einzelheit des lippenartig vorgerundeten Randes der Fassung gewinnt aus der Betrachtung des Ganzen erst ihren Sinn: diese Form antwortet mit ihrer weichen Schwellung dem weich geschwellten Umriß der hölzernen Griffwurzel, von der sich das nach oben energisch zugespitzte Oval der Laffe des Löffels in klarer Gliederung absetzt.

Abb. 9. Löffel. Buchsbaum. Vergoldeter Fialengriff
Regensburg (?), 15. Jahrh. Länge 14 cm

Abb. 10. Löffel. Buchsbaum. Vergoldeter Silbergriff
Regensburg (?), um 1560. Länge 16 cm

Selbst die zunächst verwirrende Überfülle der getriebenen Einzelformen des vergoldeten Silbergriffs — Abbild und innerlich begründeter Ausdruck des Gestalten- und Erfindungsreichtums der Zeit — klärt sich dem geduldigen Auge bald zu einem wohldurchdachten System, in dem sich organische und geometrische Formen das Gleichgewicht halten.

Den höchsten Wert gewinnen also „unserer Väter Werke" nicht durch ihre Vorbildlichkeit für unsere Zeit in irgendwelchen Einzelheiten ihrer Form, mag auch in den Zeiten klassischen Gestaltens der Ausgleich zwischen den Forderungen des Bildstoffs und des Handwerksgerätes mit den kraftvoll vordringenden Wirkungen der Formerfindung noch so harmonisch ausgeglichen sein. Den höchsten Wert des alten Kunsthandwerks sehen wir vielmehr darin, daß es ganz menschlich ist — auch in den Zeiten der Formübersteigerung, die bisher zu einseitig als Zeiten der Entartung und Stilverwilderung betrachtet wurden —, wir sehen ihn darin, daß in jedem einzelnen Werke die lebenschaffende Energie des Ringens zweier Menschenhände um die Gewinnung einer ausdrucksvollen Form zur Erscheinung kommt und sich im Berühren, ja schon im Anschauen des Geformten dem eigenen Gefühl — dem Träger und Beflügeler des Willens — mitteilt.

Zweiter Abschnitt

Werkkunst und Baukunst

Wir pflegen die Architektur als die Mutter der Kunst zu betrachten, aber lange bevor der Mensch die Fähigkeit gewonnen hatte, sich eine feste Wohnstätte zu errichten, hat er das Bedürfnis empfunden, Dinge des täglichen Gebrauchs schmückend zu formen. Wir schließen noch höher hinauf und glauben, daß der Ursprung aller Künste im Schmuck des menschlichen Leibes selbst liegt, und daß der Mensch von Wuchs und Gliederung seines Körpers die Grundgesetze der Symmetrie, des Gleichgewichtes, der rhythmisch geordneten Folge abgenommen habe.

Später freilich wird die Architektur wirklich bestimmender Mittelpunkt aller Künste, die sie im Schmuck des Bauwerks zu einer großen Einheit zusammenfaßt, und die in ihr verwirklichten monumentalen Maße geben dann auch dem Proportionsaufbau aller anderen Kunstformen im kleineren Maßstab das Gesetz.

Während der Zeiten höchster Blüte der Baukunst übt sie mit ihren tektonischen Einzelformen bisweilen sogar einen tyrannischen Einfluß auf die Formgestaltung des Gerätes aus.

Die Grundform eines überkuppelten, mit knopfbesetzten Türmchen bekrönten Zentralbaus, einer kleinen Kapelle mit offener Fenstergalerie unter dem pfannengedeckten, schräg abfallenden Dach, erscheint verkleinert, wie im Modell, als *Abb. 11* Weihrauchgefäß in Bronze gegossen.

Aber dieser künstlich nachgeahmte Bau ruht nicht auf breiter Basis, wie die wirkliche Kapelle, die ihr als Vorbild diente, er ist vielmehr zur Aufnahme des glimmenden Räu-

Abb. 11. Räuchergefäß aus Bronze
Deutschland, 13.—14. Jahrh. Höhe 20,4 cm

cherwerks napfförmig vertieft und glatt abgerundet. Er stemmt sich mit vierfach in Halbrunden vorgewölbtem Fuß, der von dem Gefäßkörper oben durch einen Ring in gedrehter Tauform schnürend abgesetzt, unten durch eine sohlenartig wirkende Unterlage verstärkt ist, energisch vom Boden ab.

Da, wo die napfförmige Fußschale und der kapellenartig aufgebaute, wie das Gefäß vierfach ausgerundete Deckel zusammentreffen, ist der Rand beider Teile wie zur Verstärkung, wie zum Auffangen von Last und Gegenstoß, gerieft und in den Winkeln der vier großen Ausrundungen mit durchbohrten, kurz vorspringenden Runden besetzt. Durch diese Ösen sollten die oben zu einem Greifring zusammenlaufenden Schwungketten des Räuchergefäßes gezogen werden. Eine fünfte, von dem oberen Greifring herabhängende Kette faßte endlich ehemals die Öse auf dem hohen Mittelturm der abnehmbaren Deckelbekrönung.

Wie die Gestalt dieses Kultgerätes ohne die architektonische Form der spätromanischen kirchlichen Bauweise gar nicht zu denken ist, so übernimmt später, zur Zeit der Herrschaft des gotischen Stiles, der Goldschmied Zierteile der gotischen Baukunst, die Form von Wandnischen, in denen feierlich-zierliche Heiligenfigürchen stehen, die Form von Maßwerkfenstern, Fialen, Krabben und Kreuzblumen, ja er ahmt in *Abb. 12* einem Gefäß für die drei geweihten Öle in der Gravierung des Silberblechs unbedenklich die Fugen der *Abb. 13* gemauerten Wand nach und gibt in einer Monstranz gar den modellhaft getreu wirkenden Querschnitt durch ein ganzes fialengekröntes System von Strebepfeilern und stützenden Schwibbogen wieder, in dessen Mitte unter der starr aufragenden Turmpyramide innerhalb einer Strahlensonne der mondsichelförmige Träger der runden Hostienoblate erscheint. Nur macht er, ebenso wie der Bronzegießer des Weihrauchgefäßes seine phantastische Goldschmiedearchitektur dadurch unwirklich, daß er sie einmal von sitzenden Löwenfiguren tragen läßt, und das andere Mal einem schlanken, in der Griffmitte durch einen Kapellenkranz verstärkten Ständer hoch aufsetzt.

Abb. 12. Gefäß für die drei geweihten Öle
Silber, teilweise vergoldet. Osnabrück, Arbeit des Johannes Dalhoff, um 1450
Höhe 14,5 cm

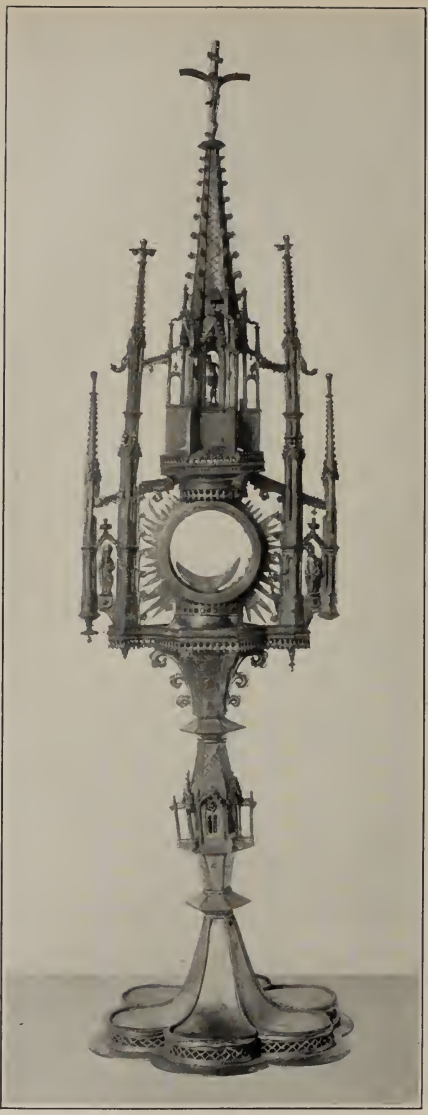

Abb. 13. Monstranz. Vergoldetes Kupfer
Süddeutschland, 15. Jahrh. Höhe 84 cm

Wie die Goldschmiedekunst der Gotik borgen die anderen Werkkünste des ausgehenden Mittelalters ihre Schmuckelemente mannigfach von der kirchlichen Architektur der Zeit: ein sichtbares Zeichen für die unbegrenzte Macht, die die Kirche damals noch über alle Gemüter ausübte.

Aber auch später noch wiederholt sich Ähnliches oft, nur daß nun die kirchliche Architektur von der profanen in der Herrschaft abgelöst erscheint: seit der Zeit der Renaissance wird dies Verhältnis vor allem in der Schreinerkunst deutlich, die noch im Barock die sich kraftvoll aufdrehenden Säulen, noch im Ende des 18. Jahrhunderts an großen Dielenschränken die gebrochenen Portalgiebel der Zeit und um das Jahr 1800 unter dem allmächtigen Einfluß der klassischen Architektur antikische Säulen und andere tektonische Schmuckformen der griechischen Baukunst in ihre Entwürfe übernimmt. *Abb. 75 u. 76* *Abb. 81* *Abb. 82*

*

In diesen Epochen ist der ehemalige zeitliche und menschliche Vorrang der dem Schmuck- und Formbedürfnis des Einzelnen dienenden Werkkünste aufgehoben.

Wenn aber die Triebkraft der Architektur ermattet, kann es geschehen, daß sie sich selbst wieder aus der Erneuerung des Nächstgelegenen beleben muß.

Es war darum gewiß nicht ohne tieferen Grund, daß um die Mitte des abgelaufenen Jahrhunderts, zu einer Zeit völligen Versagens des architektonischen Gefühls, der Hebel zunächst bei der Erneuerung der Werkkunst angesetzt wurde.

Selbst heute erscheint sie auch der großen Architektur gegenüber noch weithin als der gebende Teil. Von der Wurzel her, aus dem Gefühl für die Form dessen, was uns Tag für Tag umgibt, wird, so hoffen wir, unser gesamtes Formbewußtsein allmählich neu gestaltet werden, um in einer neuen Architektur dann wieder die Einheit der Künste zu verwirklichen.

Dritter Abschnitt

Kleingerät

Der „Tierstil" hat lange Zeit als die ursprünglichste germanische Kunstweise der Vorzeit gegolten, die während der Völkerwanderung durch die Gotenzüge nach dem Westen Europas getragen sei.

Neuere Forschungen haben ergeben, daß das in diesem Umfange nicht richtig ist, daß der Tierstil eine viel weitere Verbreitung gefunden hat als die Germanen — bis ins fernste chinesische Ostasien — und daß als seine Urheimat das skythische Südrußland zu gelten hat.

Dort erst scheinen die aus dem Ostseegebiet eingewanderten Goten ihren alten Flechtbandstil um Andeutungen von Tierformen bereichert und in dieser neuen „animalisierten" Gestalt später selbständig weitergebildet zu haben.

Um die Wende des achten zum neunten nachchristlichen Jahrhundert verfällt dieser Stil. In der Auflösung begriffen schmückt er neben Bandgeschlinge irischer Herkunft, stilisierten Pflanzenmustern und figürlichen Flachbildern eines der ehrwürdigsten und ältesten Denkmäler frühdeutscher Kunst, den Tassilokelch, der als Stiftung des letzten Bayernherzogs aus dem Agilulfingergeschlecht und seiner Gemahlin Liutpirc, der Tochter des letzten Langobardenkönigs Desiderius, noch heute in dem von Tassilo im Jahre 777 gegründeten Kloster Kremsmünster in Oberösterreich bewahrt wird. Da Tassilo im Jahre 788 durch Karl den Großen des Thrones entsetzt wurde, muß der Kelch früher entstanden sein. Wahrscheinlich wurde er dem Kloster bei seiner Begründung geschenkt.

Die auf dem Kelchrand unter Halbkreisbogen erscheinen-

Abb. 14. Schmuckplatte aus niel-
liertem Silber auf goldplattierter
Bronzeunterlage
Süddeutschland, um 800 n. Chr.

den Tierornamente, ein wirres verschlungenes Linien- und Bandwerk mit Tierpranken und rückgewendeten Tierköpfen, sind dem Schmuck einer quadratischen Silberplatte nahe verwandt, die einer in geometrisch verzierten Stufenabsätzen aufsteigenden goldplattierten Bronzeplatte aufgeheftet ist und mit ihr ursprünglich den Schmuck einer Gürtel- *Abb. 14*
schließe gebildet haben wird.

Nur ist auf diesem Zierstück die Auflösung der Tierformen noch weiter getrieben, als bei den Tierornamenten des Tassilo-Kelches. Einzig die Pranken und ebenfalls die diagonalsymmetrisch stilisierten Beine des Ungeheuers sind noch erkennbar: das ehemalige Tiergeflecht ist hier zum reinen Ornament aus vier verflochtenen Tierschenkeln geworden. Wir werden darum die Entstehungszeit der Silberplatte ein wenig später, als die des Kelches, um das Jahr 800 etwa, das Jahr von Karl des Großen Kaiserkrönung, ansetzen müssen.

So fremdartig, beinahe wild die Erfindung dieser Form anmutet, die Zeichnung des tierhaft ausklingenden Ornaments ist von außerordentlicher Klarheit und von großem innerem Reichtum. Merkwürdig zum Beispiel, wie sich die

torartigen Liniengebilde, durch die der eine Tierfuß quer gesteckt ist, schräg in die Tiefe verschieben. Die Technik endlich bekundet einen hohen Grad des Könnens: alle Schwärzen des Grundes und der Innenzeichnung sind zunächst mit dem Stichel in die starke Silberplatte eingegraben und die so entstandenen Tiefen dann mit „Niello", einer Schwefelsilberverbindung, ausgeschmolzen, so daß nun die Flächen des Musters in blankem Silber auf mattglänzendem, schwarzem, halbmetallischem Grunde stehen. Diese blanke Zier ist eingefaßt von dem zweimal abfallenden Stufenrand der Grundplatte, deren grüne Bronzepatina die aufgehämmerte dünne Goldauflage vielerwärts durchwachsen hat.

*

Phantastische Tiere aller Art begleiten auch nach der Auflösung des eigentlichen „Tierstils" die ganze spätere Kunst des europäischen Mittelalters, sie spielen vor allem im Schmuckwerk des romanischen Stils eine große Rolle.

Ihr Charakter aber hat sich nun gegenüber der germanischen Frühzeit grundsätzlich geändert. Trotz aller märchenhaften Phantastik der Erfindung und Formgestaltung haben sie gegenüber jenen älteren Ornamenttieren eine unverkennbare Sicherheit der Darstellung, eine glaubhafte und ehemals gewiß wirklich geglaubte Lebendigkeit, eine Art von mythischer Lebenswahrheit gewonnen, auch da, wo sie sich in strenge Schmuckform fügen.

Sie sind ja auch wirklich Erfindungen einer mythologisierenden Phantasie, Tiere von symbolischem Wert zumeist, hervorgewachsen aus einer merkwürdigen Verquickung der biblischen Erzählungen von Löwen, Drachen, Basilisken und wütigen Ottern mit antiken Fabelgeschichten, die in den mittelalterlichen Tierbüchern, den „Bestiarien", fortleben. Diese hohe Abkunft gibt ihnen für den mittelalterlichen Menschen fast überall, wo wir sie auftreten sehen, einen bedeutungsvollen Sinn.

Aber wenn wir in dieser Weise von mittelalterlicher „Symbolik" sprechen, so verdunkelt dies fremde Wort auch noch den wahren Sachverhalt, indem es ein wahrhaftig geglaubtes Sein zu einem bloßen „Bedeuten" verflüchtigt.

Abb. 15. Weihrauchlöffel
Bronze, vergoldet. Köln, Anfang des 13. Jahrh.

Das mittelalterliche Denken aber war ganz unmittelbar und ganz sachlich. Es glaubte an das wirklich auf den Besitzer überstrahlende Da-Sein einer geheimnisvoll dem Stoffe, dem Gold etwa oder edlen Steinen, innewohnenden Kraft, so wie heute nur noch das Kind an die Wirklichkeit des Märchens glauben kann. Noch für Luther, der darin ganz mittelalterlich empfand, war in Brot und Wein des Abendmahls Leib und Blut des Erlösers wirklich gegenwärtig.

Der wundervoll plastisch ins Rund gezwungene, um den Hals mit breitem Bande festgeschmiedete Drache, der das
Abb. 15 Griffende eines romanischen Weihrauchlöffels mit flach kellenförmiger Schaufel bildet, ist von dieser Art. Wir sehen ihn heute als bloße Schmuckform an, ehemals war er sicher mehr: er deutete symbolisch-wirklich auf die Überwindung des Bösen hin, das zum Dienst Gottes gezwungen wird.

Der Löffel ist in dem klaren Aufbau seiner Form ein kostbares Stück früher kirchlicher Kunst, die nie ins Gefällige verschliffen ist. Der Drachengriff, der das Stilende bekrönt, bildet zugleich das richtige, abgewogene Gegengewicht gegen das Gewicht der Schaufel. Er war im Feuer vergoldet, langer Gebrauch hat den zarten Goldhauch jetzt soweit abgerieben, das überall das rötliche Kupfer durchbricht, weniger an dem runden Stil, dem eine eingeschnittene Spiralrille den Anschein der Drehung gibt, mehr an der Schaufel und am Griffende.

*

Der weitaus größte Teil aller heute noch vorhandenen mittelalterlichen Kunstwerke hat ursprünglich kirchlichem Gebrauch gedient, ihm gegenüber verschwindet — wenigstens für die Frühzeit — das profane Gerät fast ganz.

Auf die merkwürdigste Weise aber wird doch immer noch
Abb. 16 u. 17 gelegentlich manches schon Verlorene wiedergefunden. So wurde ein Messer mit reich geschnitztem Griff aus Walroßzahn vor Jahren beim Baggern nahe bei Hamburg aus der Elbe gehoben, eine Arbeit wohl vom Ende des 12. Jahrhunderts, die mehr als ein halbes Jahrtausend im moorigen Elbgrund geruht hat. Diese Lagerung hat dem

Rückseite

Vorderseite

Abb. 16 u. 17. Messer mit Griff aus Walroßzahn
Nordisch, um 1200. Länge 21,8 cm

elfenbeinartigen Zahn die wundervoll haselnußbraune Färbung der Oberfläche mitgeteilt, die alle alten Moorfunde von Elfenbein und Knochen auszeichnet.

Die Form des Griffes folgt der natürlichen Schweifung des Zahnes. Er ist auf beiden Breitseiten mit hochromanischem Rankenwerk geschmückt, dessen Züge und Zweigranken sich mannigfaltig über- und unterschneiden und verflechten. Auf der dem Körper des Trägers anliegenden Seite des
Abb. 16 Griffs, steht dieses Rankenwerk, von doppelten Linienzügen umrissen, glatt auf gerautetem Grund, auf dieser Seite ist der schartig zerrosteten Klinge nahe dem Rücken ein Streifen aus Gelbmetall eingelegt, der auf gleichfalls gerautetem Grund zwei Hasen, einen Drachen im Kampf mit einem anderen Tiere und einen nach links schreitenden Löwen eingraviert zeigt.

Abb. 17 Die andere Klingenseite trägt nur eine einfache in Gelbmetall eingelegte Blutrinne, dafür ist die Schauseite des Griffs hier in hohem Relief geschnitten: in Ranken verstrickt springt ein Tier flüchtig nach rechts. Während die gravierten Ranken der Gegenseite beinahe als kraus verschlungenes Bandwerk, wie eine letzte Erinnerung an das altgermanische Flechtwerk wirken, haben die am Rande überklammerten Relief-Ranken hier rein pflanzlichen Charakter. Wahrscheinlich ist die Schnitzerei nordischer Herkunft — ein Denkmal alter Hamburgischer Handelsbeziehungen nach Dänemark oder Norwegen oder auch ein Denkmal kriegerischer Verwickelungen: im Jahre 1201 eroberte Waldemar II. von Dänemark Hamburg — vielleicht ist sie, an den Enden verkürzt, erst später zum Messergriff verarbeitet, wenigstens wirkt die Messinggravierung der Klingeneinlage in der schlanken Bewegung der Tiere freier als die Arbeit des Zahnes, die mit der wuchtigen Kraft des in sich selbst zurückrollenden Rundschwungs der Ranken die Höhe des romanischen Stiles vollkommen bezeichnet.

Dieser Stil erscheint mit gleicher Klarheit an zwei runden Brettsteinen des 12. Jahrhunderts, deren figürliche Erfindungen dem Rund der Bildfläche mit überlegener
 Berechnung eingepaßt sind.

Abb. 18
Brettstein mit geflügeltem Fabelwesen
Bein, geschnitzt. Mitte des 12. Jahrh.

Das ältere der beiden Stücke aus Bein gearbeitet, mit einem sirenenartigen geflügelten Fabelwesen im engen Mittelrund, zeigt einen breiten Rundstreifen mit acht scharf gekerbten Blattpalmetten, die von einem glatten Außenring fest umschlossen sind. Der nur wenig jüngere, fast gleich große, aus weißkörnig-wachsfarbenem und wachsweich abgegriffenem Walroßzahn geschnittene Brettstein, wirkt nur darum so viel größer, weil hier der figürlichen Darstellung, Simsons Kampf mit dem Löwen, ein weiterer Raum gegönnt ist, den die Darstellung ausgebreitet voll ausfüllt, umschlossen nur von dem aus Kreisen und Stabpaaren gebildeten Randring, der wie die ferne Erinnerung an die Formfolge des antiken Metopen-Triglyphenbandes wirkt. *Abb. 18* *Titelseite*

Gegen einhundertundfünfzig solcher Brettsteine verschiedener Größen haben sich, weit über Europa zerstreut, erhalten, die Mehrzahl scheint deutscher, eine ganze Reihe, wie unser Simson-Stück, kölnischer Herkunft zu sein, ein Beweis für die auch durch die gleichzeitige Dichtung bezeugte Be-

liebtheit des Brettspiels in den Kreisen der ritterlichen Gesellschaft des hohen Mittelalters.

Ihre Darstellungen sind ein wahres Bilderbuch der Zeit: daß biblische Motive auch bei diesen der geselligen Unterhaltung dienenden Dingen nicht fehlen, versteht sich bei der Natur der mittelalterlichen Geisteshaltung von selbst, doch treten sie zurück hinter Darstellungen anderer Art: Szenen aus der antiken Mythologie, romanhaften Kampfbildern, überraschend lebensgetreu wiedergegebenen und dann wieder ganz phantastisch gestalteten, halb menschlichen, halb grotesken Tierfiguren, Darstellungen aus der Tierfabel, dem Märchen, ja bisweilen schon aus dem täglichen Leben. Wir sehen zum Beispiel einen Reiter mit Hifthorn und Hunden, Ritter, die speerbewehrt zu Jagd oder Krieg ausreiten, ritterliche Liebespaare bei Begrüßung oder Abschied, selbst die Darstellung eines Paares beim Brettspiel begegnet wenigstens einmal.

*

Abb. 19 Vielleicht ist auch die in Bronze gegossene, schwarzgrün patinierte Rundfigur eines ritterlichen Reiters mit dem mächtigen Dreieckschild des 12. Jahrhunderts, Teil eines Schachspielsatzes. Die Zeit seiner Entstehung zwingt uns in jedem Falle in diesem, trotz seiner Kleinheit monumental wirkenden Bildwerke einen Gegenstand bestimmten Gebrauches zu sehen und vollplastische Schachfiguren sind auch sonst erhalten, in Walroßzahn geschnitzt, aus Bergkristall geschnitten, oft von stattlicher Größe und wuchtiger Schwere, die es begreiflich macht, daß sich die Ritter nach der Schilderung der gleichzeitigen Dichtung, beim Spiele vom Feinde überrascht, wohl der Figuren als Wurfgeschosse, der Spielbretter als Schilde bedienen konnten.

Der Bildner unserer Figur verzichtet auf die Angabe aller Einzelheiten: wuchtig setzt er Massenform gegen Massenform und erreicht damit im kleinsten Maß den Eindruck machtvoller Größe. Denn das ist ja ein wesentliches Merkmal frühmittelalterlicher Kunst, daß sie überall, auch im Kleinsten noch, ihren Schöpfungen den Charakter des Heroischen mitteilt: es ist die Hohenstaufenzeit, die diese Kunst hat

Abb. 19. Bronzefigur eines Ritters
Schachfigur? Deutschland. 1. Hälfte des 13. Jahrh. Höhe 6,4 cm

entstehen sehen und die uns in ihrer ganzen Macht in solchen Werken wieder lebendig werden kann.

★

Der große Gegensatz romanischen und gotischen Formwillens kann kaum deutlicher erkannt werden, als durch den Vergleich dieser beiden runden Brettsteine mit einer aus dem 15. Jahrhundert stammenden Kapsel zur Aufnahme der Hostienoblate, gerade weil es sich auch hier um die gleiche Grundform einer Rundkomposition handelt. *Abb. 20 u. 21*

Während dort die Kreisform streng geschlossen ist, strahlt sie hier rings spitz mit einem Kranz radial gestellter, gerillter und gekerbter Dreiblattzacken aus: Goldschmiedewerk zierlichster Art. Es lag nicht im Sinne des Künstlers, das Figürliche des Werkes raumfüllend in das gegebene Rund

Abb. 20. Agnus Dei-Kapsel
Perlmutterschnitzerei in vergoldeter Silberfassung
Deutschland, um 1440. (Vorderseite.) Durchm. 6 cm

zu fügen. Freilich rahmt er sowohl die schillernde Perlmut-
Abb. 20 terschnitzerei der heiligen Dreieinigkeit auf der Vorderseite,
wie das in vergoldetes Silber gravierte Lamm mit der
Abb. 21 Kreuzesfahne auf der rückseitigen Verschlußplatte der flachen
Kapsel rund, aber in beiden Darstellungen ist die Vertikale
stärker betont, als ein Künstler der romanischen Zeit es getan
hätte, und noch die ringförmige Inschrift der Rückseite, die
mit den Worten: *ecce agnus dei, ecce qui tollis* —
„siehe das Lamm Gottes, das da trägt (die Sünden
der Welt)" — umschließt weniger, als daß sie strahlenförmig
vom Mittelrund fortstrebt.

Und wie geht hier das Schnitzmesser bei dem durch-
brochenen Perlmutterrelief, wie geht der Stichel bei den
Gravierarbeiten in alle Einzelheiten der Form! Wie wird
im Gegensatz zu der nur die großen Summen zählenden Art,
mit der der romanische Künstler die Form darstellte, jetzt
alles mit liebevollem Eingehen geschildert!

*

Abb. 21. Agnus Dei-Kapsel
(Rückseite.) Vergoldetes Silber. Deutschland, um 1450
Durchm. 6 cm

Der spätmittelalterliche Künstler des gotischen Stils ist Meister in solcher zierlichen Feinarbeit: er sieht die unendliche Fülle der Naturerscheinungen und möchte sie, so vollkommen und vollzählig wie möglich, in sein eigenes Werk aufnehmen.

Ist es die seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts in immer stärkerem Maße empfundene Nähe der Natur, die dazu führt, daß jetzt bisweilen in die geglättete Außenfläche natürlicher Nußschalen zarteste Reliefs geschnitten werden? Daß die Nußform in den nach ihrer Form benannten „Betnüssen" zu feinen Buchsbaum-Schnitzereien kleinsten Maßstabes benutzt wird, daß in Buchsbaumholz die schlanke Form einer Erbsenschote bis auf den Stengelansatz *Abb. 22* getreu mit ihrer weich gewellten Außenfläche nachgeschnitten wird, die außen dunkelbraun, seidigweich anzufühlen, aber ganz unscheinbar, aufgeklappt im Innern die Pracht feinster in das helle dichte Holz geschnitzter Bilddarstellungen zeigt?

Zwei so gearbeitete Stücke sind bisher bekannt geworden, die vielleicht aus der gleichen Hand hervorgegangen sind.

Bei der einen liegen im Innern der Schote die aus dem Holzkern herausgeschnitzten Erbsen aufgereiht: selbst wieder Stück für Stück aufklappbar, bergen sie miniaturhaft kleine Passionsszenen. Wie bei den Betnüssen also handelt es sich auch in diesem Fall um einen Gegenstand frommer Devotion. Bei der andern Schote ist das an einem Ende geschweifte Spitzoval der Innenflächen beider Schalen mit zwei dem stark überhöhten Flächenraum eingepaßten Kompositionen gefüllt.

Das überzierliche Schnitzwerk mag ein Liebesgeschenk gewesen sein, wenigstens ist es ein Liebes- und Schönheitsthema, das in den beiden Kleinreliefs bildhaft abgehandelt wird, links in der biblischen Erzählung von Joseph und Potiphars Weib, rechts in der Geschichte vom Urteil des Paris, die in der mittelalterlichen Phantasie und Bildüberlieferung mit der alten englischen Sage von dem König von Mercia und seinen drei schönen Töchtern so zusammengeflossen ist, daß wir, wo erklärende Beischriften fehlen, fast nie mehr zu entscheiden vermögen, welche von beiden Geschichten gemeint ist.

Hier scheint es sich um das Parisurteil zu handeln, mit dem das „liet von Troye" anhebt, dessen älteste deutsche Bearbeitung durch Herbert von Fritslâr auf Veranlassung des durch den Sängerkrieg auf der Wartburg bekannten Landgrafen Hermann von Thüringen um das Jahr 1200 entstanden ist.

Von der Beliebtheit der Geschichte in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zeugen außer vielen bildlichen Darstellungen zwei Nürnberger Fastnachtsspiele vom Jahre 1463 und 1468, deren treuherzig naive Knüttelverse die beste literarische Parallele zu der etwa gleichzeitig entstandenen Darstellung unseres kleinen Schnitzwerks darbieten.

Die ganze Geschichte wird in dem „Vasnachtspill mit den dreyen nacketten gottin von Troya", vom Jahre 1468, allerliebst erzählt: wie Paris von der Jagd ermüdet in Schlaf sinkt, wie Merkur ihm die Göttinnen zuführt, dem Schlafenden ihre Wünsche vorträgt und sich dann wieder zu den wartenden Schönen wendet:

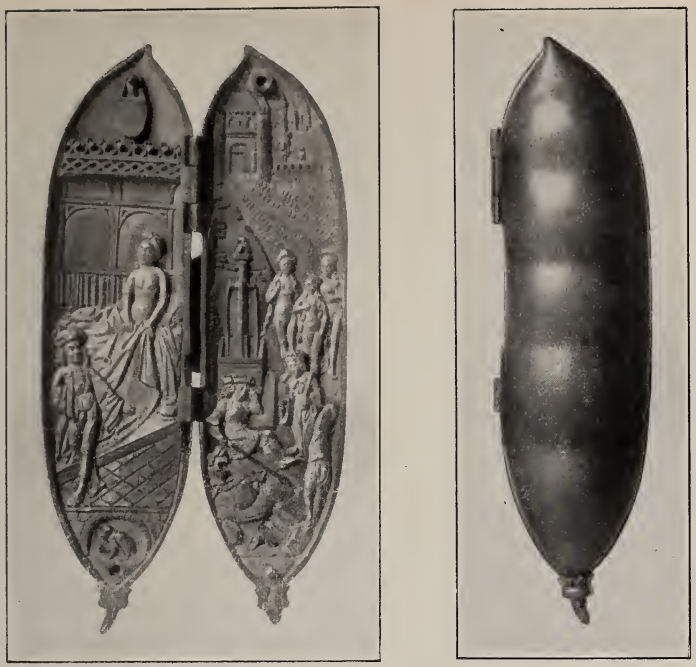

Abb. 22. Aus Buchsbaumholz geschnitzte Erbsenschote
Im Innern: Joseph und Potiphars Weib — Das Urteil des Paris
Mittelrhein (?), um 1490

„Ich hab vernommen Pariß meinung und mutt,
vnd er euch dreyen frawen erstlich groß dank sagen thutt,
das er euch dortzu geuelt (gefällt),
vnd in zu einem obmann habt awsgewelt.
Doch so leßt er euch sagen dapey,
das die schwen in den kleydern nicht zu schatzen sey,
sondern er müßß ewer ytliche schawen nacket und plossß,
do mit er ayentlich war nem ewer yder glidmossß.
Wann manche in den klaydern schein ein hübsches weyb,
die do nacket vngestalt sey an plossem leyb.
wo er euch aber alle drey also nacket werd schawen,
so hab er in den sachen einen gutten getrawen,
die schwen zu schetzen vnd ab zu wegen,
do mit er on alle mittel der schunsten den appfel woll
geben."

Es versteht sich, daß der Künstler die biblische und die mythologische Geschichte, die er vollkommen gleichwertig und gleich wirklich nimmt, in seine Zeit und seine Umgebung versetzt. Potiphars Weib, nackt nach der Sitte der Zeit im Bett aufsitzend, das über einer Wandvertäfelung von einem hohen hölzernen Betthimmel mit Maßwerkgalerie überwölbt ist, trägt die große uns aus Gemälden der Zeit vertraute Haube; das Bettlaken und das Gewand Josephs, das in ihrer Hand blieb, ist echt spätgotisch geknittert und gerollt, Joseph ist von Kopf zu Füßen als modischer Stutzer gekleidet.

Das Parisurteil spielt dagegen, wie die Geschichte es verlangt, im Freien, an dem Stockbrunnen vor dem Stadttor, bei dem Paris entschlummert war. Paris selbst und Merkur tragen die volle Ritterrüstung der Zeit und lange Stoßlanzen, daneben steht das aufgezäumte Pferd, das der Götterbote geritten hat. Er scheint dem trojanischen Prinzen eben zu melden, daß die drei Göttinnen, wie es im Fastnachtspiel geschildert wird, seinem Verlangen willfahrt haben. Die Göttinnen selbst, sehr charakteristisch verschieden bewegt, halten sich noch ein wenig zurück, bereit, den Urteilsspruch zu empfangen.

Die Erfindung ist bis ins letzte Detail durchgeführt: unter der Josephszene sitzt, wie in einem Kellergewölbe ein angekettetes Äffchen, das Tier der Unkeuschheit, unter der Parisszene — in der Quellgrotte des oben mit dünnen Wasserstrahlen plätschernden Stockbrunnens? — das alte Liebes- und Fruchtbarkeitssymbol, ein Frosch. Den einzigen Verschluß der beiden Schotenschalen bilden zwei Zäpfchen, an deren einem, über dem Himmelbett, ein Wappenschild aufgehängt ist, die beim Schließen der Schalen mit ihren knopfartig verdickten Enden in kleine Rundhöhlen der Gegenseiten eingreifen.

Alles ist völlig lebenswahr geschildert, und dabei doch durch den hohen Stil der Darstellung der tatsächlichen Wirklichkeit entrückt. Bei aller minutiösen Feinheit ist die Schnitzerei niemals ins Kleinliche verfallen, sondern beherzt und mit der kraftvollen Sicherheit des Stilgefühls durchgeführt, die wir etwa auch an den gleichzeitigen gemalten Buchminiaturen immer aufs Neue bewundern.

★

Mit der Renaissance des 16. Jahrhunderts fällt der Vorhang über so zierlich-redseligem Formenspiel. Für ein paar Jahrzehnte wird auch in Deutschland die „Größe der Form" Ausdruck einer neuen Zeitgesinnung.

Bei dem silbernen Anhänger, der ein nach links gewandtes weibliches Brustbild zeigt — es ist das Bildnis der Augsburgerin Magdalena Diem nach einen Medaillenmodell Friedrich Hagenauer's von Straßburg aus dem Jahre 1530 hohl gegossen —, erinnert die Drehung des vergoldeten, randgekerbten Silberbandes, das den offenen Ovalrahmen für die Porträtdarstellung bildet, vielleicht noch an die spätgotische Freude an wechselndem Lichtspiel. Wie auf einer Schienenbahn gleitet der Glanz immer neu von Hell zu Dunkel. Der zusammengefaßte Ernst des Bildnisses aber hat nichts Mittelalterliches mehr, weder im Ausdruck noch in der Form. Ja, das Motiv der Darstellung selbst ist unmittelalterlich. Porträts hat es freilich schon früher gegeben, aber erst das 16. Jahrhundert macht den Menschen mit vollem Bewußtsein wieder zum Maß aller

Abb. 23

Dinge und rückt damit auch die Darstellung des einzelnen Menschen in den Brennpunkt des künstlerischen Interesses. Das 16. Jahrhundert ist darum eine Blütezeit der Bildniskunst in feinen Schnitzwerken in Buchsbaumholz und Kehlheimer Stein und — nach italienischem Vorbild, aber aus anderen Quellen des Stils gespeist, des Medaillengusses in Silber, gelegentlich in Bronze.

Es ist, als ob mit der veränderten Zeitgesinnung auch die körperliche Erscheinung des Menschen sich gewandelt hätte, und wir erleben es ja heute selbst wieder, in welchem Maße der Zeitgeist sich die entsprechende Tracht schaffen kann, wie er, mit der Tracht zusammenwirkend, sogar das scheinbar unveränderliche, den Körper selbst umzugestalten vermag, denn die Formen des menschlichen Körpers scheinen nicht nur zu verschiedenen Zeiten verschieden zu sein, sie sind von der wechselnden Form der Haar- und Barttracht angefangen, tatsächlich bis zu einem gar nicht so eng begrenzten Grade modisch umformbar. „Es ist der Geist, der sich den Körper baut."

Wenn die Gotik, auf der Grundlage der linienhaften Zeichnung malerisch empfindend, die schlanken spitzen Formen liebte, so liebt die plastisch denkende Frührenaissance die breite und runde Form. Sie bildet sie in der modischen Tracht vor, und der Körper scheint in diese von der Mode geschaffene Weiträumigkeit des Gewandes plastisch hineinzuwachsen.

★

Aber diese üppige Breite wird schon im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts von dem Streben nach neuer Schlankheit abgelöst. Dem Gleichgewicht von Horizontalen und Vertikalen, das in der ersten Hälfte des Jahrhunderts erstrebt und wirklich gewonnen wird, folgt ein neues Aufstreben der Form, das bisweilen beinahe wieder spätgotisch anmutet mit seiner gestrafften Spannung, seinen elastischen, sich kurz berührenden, auseinander hervorwachsenden, sich spaltenden oder überschneidenden Ovalkurven, seinen vielen Flächendurchbrüchen, die an die spitzen Durchbrüche der flamboyanten Gotik denken lassen, ihren absichtsvoll auf-

Abb. 23. Teilvergoldeter silberner Anhänger
Augsburg, um 1530. Höhe 6,5 cm

gesuchten Flimmerwirkungen von hellem Blitzlicht zu dunklen Schattentiefen.

Das alles zeigt sich im freien Ornament eben so deutlich, wie in der Architektur, in der Malerei oder der Plastik der Zeit.

Der Rahmen aus vergoldetem Gelbmetall, *Abb. 24* der eine hochrechteckige, an den Ecken abgefaßte Spiegelplatte aus poliertem Metall einschließt, zeigt diese Stufe der Entwicklung. Lockenköpfige Cherubim und weibliche Hermenfiguren mit hochgeschlagenen Flügeln: die menschliche Form noch weich und rund gebildet, die geteilten Schwungfedern der Flügel und auch das Gewandwerk schon im Übergang vom Organischen zum Anorganischen abstrakter Ornamentform.

Es ist heute kaum schon möglich, der beständigen Metamorphose des Stils in diesem raschlebenden 16. und 17. Jahrhundert, in dem sich auch die politischen und geistigen Ereignisse und Entwicklungen drängen, von Stufe zu Stufe zu folgen. Es scheint in diesen beiden vor allem an ornamentalen Erfindungen überreichen Jahrhunderten mehr noch als zu anderen Zeiten alles in beständig gleitender Wandlung begriffen, deren einzelne Phasen nicht zu greifen, kaum mit bestimmten Worten zu benennen sind, und innerhalb dieses großen, die Entwicklung der Jahrhundertform bezeichnenden Stromes erzeugen kapriziöse Talente dann noch ihre besonderen kurzlebigen, an die Person des Erfinders gebundenen Formwirbel.

Die Geschichte des reinen Ornaments ist in dieser Zeit der Umbildung und Neubildung der künstlerischen Form vielleicht das interessanteste, aber auch am schwersten zu fassende Kapitel der allgemeinen Kunstgeschichte.

Aber das reine Ornament ist ja doch vielleicht nur ein geistreicher aber blutloser Schemen, es bleibt in gewissem Sinne eine bloße Formidee, solange es den Träger nicht gefunden hat, auf dem es seine Ausdrucksbedeutung erst recht verwirklichen kann.

Erstaunlich, wie nun die Gestalt des Trägers — umgekehrt als es sonst geschieht — bisweilen vom Geiste des Ornaments geformt zu werden scheint, selbst da, wo die Grundform des zu schmückenden Dinges schon lange kanonisch festzustehen schien.

Das „Cithrinchen“ oder „englische Zitterlein“, ein kleines Zupfinstrument, kam im Beginn des 17. Jahrhunderts von England nach dem Festlande herüber: noch Figaro will dem Grafen Almaviva mit dem „Chitarino“ zum Tanz aufspielen. In Hamburg gab ihm Joachim Tielke, der berühmteste deutsche Gambenbauer von der Wende des 17. zum 18. Jahrhundert, die kapriziöse Form von geschweiftem Glockenumriß des Schallkörpers mit halbrund vorgewölbter Basis und fünf Saitenpaaren.

Tielke hat vielen seiner auch für fürstliche Dilettanten
 gearbeiteten Instrumente die reichste künstlerische Ausstat-

Abb. 24. Metallspiegel in vergoldetem Bronzerahmen
Nürnberg, um 1630. Länge 19,6 cm

tung gegeben. Eines seiner Cithrinchen z. B. ist ganz mit
Abb. 25 Ebenholz verkleidet, das dicht mit Elfenbein ausgelegt ist, so daß die den Körper des Instrumentes energisch überstrebende Ornamentik sich in weißer Silhouette von dem mattglänzenden schwarzen Grunde abhebt, wie später Philipp Otto Runge seine auf dunklen Grund aufgelegten Blumensilhouetten aus weißem Papier geschnitten hat.

Jetzt ist das Ornament, das bei dem vergoldeten Spiegelrahmen noch figürlich durchsetzt war, ganz zur Phantasieform gewandelt, denn auch die Blumen, in die die straffgeschwungenen, in keulenförmig geschwellte oder am Ende eingerollte Einzelschwünge zersplissenen Züge ausblühen, sind keine wirklichen Blumen, sondern aus dem Geist der abstrakten Ornamentik geformte Phantasiegebilde. Alles ist elastischer Schwung, klangvoll vibrierende Bewegung, die die vibrierende Bewegung des Saitenklangs verformt und gleichsam als sichtbar gewordene „Klangfigur" auf dem Instrument selbst erscheinen läßt.

★

Im Beginn des 18. Jahrhunderts wird auch im Kleingerät deutlich spürbar, daß eine bedeutende Architektur sich stilbestimmend erhoben hat. Die Form wird tektonisch zurechtgerückt, auch das kleine Schmuckstück bekommt architektonische Haltung, die freilich im Sinne der Zeit malerisch belebt ist, ja hier und da begegnen uns jetzt wieder unmittelbare Entlehnungen von Einzelformen der Baukunst.

Eine Reihe von vier, mit buntbemalten Elfenbeinfigürchen
Abb. und allerlei Beiwerk die „Jahreszeiten" darstellenden „Ka-
26 u. 27 binettstücken" gibt eine Anschauung von dieser barocken Kleinkunst. Die zierlich bewegten, leicht bekleideten Figürchen sitzen auf vergoldeten Sockeln unter offenen locker bekrönten, in der Fläche entwickelten Baldachinen, von denen lambrequinartig ausgezackte Drapperien herabhängen, die in den mit der Jahreszeit wechselnden Farben des Himmels auf Silber durchscheinend geschmelzt sind. Es sind Juwelierarbeiten eines sächsischen Goldschmieds, der auch für die Kunstsammlung August des Starken im Grünen Gewölbe in
 Dresden gearbeitet hat, aufgebaut aus kostbarem Material,

Abb. 25. Cithrinchen
Ebenholzfournier mit Elfenbeineinlage. Von Joachim Tielke
Hamburg, um 1675. Länge 65 cm

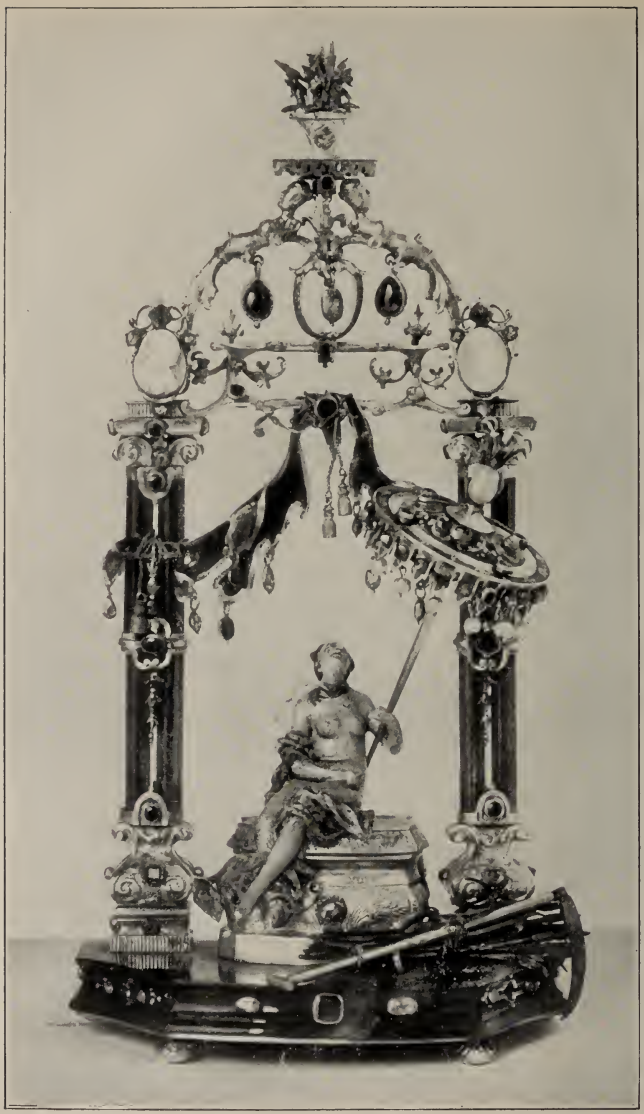

Abb. 26. Der Sommer
Aus einer Folge von vier Kabinettstücken von Christoph Ertel aus Zittau
Um 1720. Höhe 18,8 cm

Abb. 27. Der Herbst
Aus einer Folge von vier Kabinettstücken von Christoph Ertel aus Zittau
Um 1720. Höhe 18,8 cm

Halbedelstein, Silber und vergoldetem Silber, beweglich aufgehängten Rubinen, Smaragden, Perlen und Muschelkameen, viele Einzelheiten mit echtem Feuerschmelz, andere mit bunten Lackfarben bemalt. Die von vergoldeten und edelsteinbesetzten Vasen, Kapitellen und Agraffen zusammengefaßten Säulenpaare bestehen aus smaragdgrünem Glase. Alle Techniken also haben bei der Entstehung dieser kleinen Wunderwerke zusammengewirkt und so ist eine märchenhafte Pracht von Formen und Farben entstanden, die bei aller juwelierhaften Freude am zierlich-schmuckhaften Detail doch ohne jede Süßlichkeit der Wirkung geblieben ist.

Alles ist malerisch nicht nur in der echten Farbe, sondern malerisch in der reichen Silhouettenbewegung, in der räumlich geöffneten Plastik der Form, deren Gliederung durch mannigfaltige Überschneidungen in Wirkung gesetzt ist, und die Erfindung der allegorischen Figürchen endlich ist ganz erfüllt von dem lebensfreudigen Pathos der großen Skulpturen der Zeit. Ohne alle Schwere erscheinen sie in einer fast schon rokokohaften Auflösung, ganz ähnlich wie auch der Dresdener „Zwinger" Matthaeus Daniel Pöppelmanns, in dessen Schatten diese kleinen Schmuckstücke entstanden sind, in der Fassung barocker Symmetrie schon eine goldschmiedehaft-graziöse Leichtigkeit der Formgestaltung zeigt, die wir in Deutschland sonst erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts, in der Blütezeit des Rokoko, anzutreffen pflegen.

Vierter Abschnitt

Metallarbeiten

Am Schluß der Vorrede zu dem ältesten erhaltenen deutschen Lehrbuch künstlerischer Techniken, der „Schedula diversarum artium", wird der Reihe nach aufgeführt, in welchen Künsten die einzelnen Völker, Byzantiner, Araber, Italiener, Franzosen und Deutsche hervorragend tüchtig seien. Einzelnes hält sich im Allgemeinen, anderes ist nicht ganz klar verständlich. Daß aber die Auswahl trotzdem nicht einfach aus der Luft gegriffen ist, wird schon daraus deutlich, daß die Überlegenheit von Byzanz auf allen Gebieten der Farbenbereitung und Malerei, die Überlegenheit Frankreichs auf dem Gebiet kostbarer Fensterverglasungen anerkannt wird. Den Deutschen aber wird nun vor Holz- und Steinwerk an erster Stelle die Kunst der Metallbearbeitung in Gold, Silber, Kupfer und Eisen nachgerühmt: „quicquid in auri, argenti, cupri et ferri, lignorum lapidumque subtilitete sollers laudat Germania".

Das unschätzbare Werk entstand zu Beginn des 12. Jahrhunderts. Sein Verfasser ist Rogkerus, der sich als Presbyter des Klosters Helmershausen bei Paderborn Theophilus nannte und zu Ende des 11. und während der ersten Jahrzehnte des 12. Jahrhunderts tätig war. Mit seinem weltlichen Namen bezeichnete Arbeiten haben sich erhalten.

Es war die Zeit der höchsten Blüte der geistlich-klösterlichen Werkstätten in Deutschland, als deren Vorbild wir Bernward und seine Hildesheimer Werkstatt betrachten dürfen, aus der schon ein Jahrhundert zuvor die großen Bronze- und Goldschmiedearbeiten hervorgegangen waren, die den Ruhm Hildesheims begründen.

Abb. 28. Aquamanile

Bronze, gegossen, ausgegraben bei Reval. Norddeutschland, 12.—13. Jahrh.
Höhe 29,5 cm

Ein halbes Jahrhundert nach Rogkerus, im Jahre 1166, entstand, wir wissen nicht wo, vielleicht in Braunschweig selbst, der große in Bronze gegossene Löwe, den Heinrich neben seiner Burg Dankwardrode aufstellte, Heinrich, der den Löwen auf seinen das gleiche Bild zeigenden Münzen so stolz als sein Namen- und Wappentier bezeichnet: „Ego sum leo — ich bin der Löwe."

Die Nachwirkung dieses gewaltigen Bronzebildwerks meinen wir ein Jahrhundert lang zu spüren. Sein Stil klingt noch in den zum Teil erst sehr viel später entstandenen löwenförmigen Gießgefäßen nach, die als Geräte des christlichen Kultes dem Priester vor der Messe zum Überschütten des Wassers beim Reinigen der Hände dienten.

Auch das edelste Werk dieser Art, im Moorgrund gefunden und ganz von prachtvoll glatt schwarzgrüner Patina bedeckt, ist gewiß wesentlich jünger, als der Braunschweiger Löwe, mit dem es doch die Grundzüge des Stiles teilt: die straffe Haltung, die Reihung der Mähnenzotteln, den glatten, kragenartigen Absatz der Mähne gegen das Gesicht. Im Einzelnen sind freilich Unterschiede zu Gunsten des älteren Monumentalbildwerks sehr wohl zu bemerken, bei dessen Anblick immer von neuem die Lebenswahrheit überwältigt, die in die strenge Stilisierung der Form eingefangen ist: das Schleifen der Schwanzquaste, die sehnige Einziehung der Weichen, die Lebendigkeit, mit der die Lockenbüschel der Buckelmähne sich am Ende leicht ausschwingend übereinander legen, das auf frei vorgestrecktem Halse aufwärts gerichtete Haupt mit dem atmend geöffneten Rachen. Alles ist so, als ob der Bildner sein Werk aus einer — wenn auch noch so fernen — Erinnerung an das lebendige Tier geschaffen hätte. *Abb. 28*

Dagegen scheint die Löwengestalt des Gießgefäßes in ihrer stolzen Haltung erstarrt. Auch die Art, wie die spitzovalen, längsgerillten Mähnenbuckel sich dicht wie die Schilde einer Ananasschale in einander schieben, ist eine ganz freie, dem Leben ferne, freilich großartig-ornamentale Formerfindung, ebenso wie die Andeutung der Schenkelbehaarung durch eingehauene Strichrillen.

Als Bügelgriff dient dem Gefäß ein aufgewölbter Drachen, der mit einer blattförmigen Endigung des Körpers dem Rücken des Löwen aufliegt und sich in seinen Nacken verbissen hat, ohne ihn bezwingen zu können. Der Sinn der Darstellung ist deutlich: der Löwe ist das Symbol der göttlichen Kraft, gegen die der Biß des Bösen machtlos ist.

*

Abb. 29 Noch klarer zeigt das ein zweites Löwenaquamanile aus vergoldetem Gelbguß. Hier ist der Löwe sitzend dargestellt, — es ist ein überaus seltener Typus in dieser am Typischen so fest haftenden Zeit des hohen Mittelalters. Von einem Drachen ähnlich angegriffen, tritt er schon zwei andere Untiere, die gegen seine Brust züngeln, unter die Füße, grimmig dreinschauend, mit geöffnetem Munde fauchend, in der Art der Augenbrauen-, Stirn- und Bartlocken frühen chinesischen Bronzen nahe verwandt.

Ohne Weiteres wird im Vergleich beider Tiere klar, daß das sitzende einem etwas weiter entwickelten Formkreise angehört. Die Darstellung hat sich von dem lebendigen Vorbild noch weiter entfernt, der künstlerische Stil hat sich, ohne auf die Natur zurückzugreifen, aus sich selbst fortgebildet. Die Mähne vor allem, nicht weniger lebensfern ornamental, als die des stehenden Löwen, ist hier mit einer bewegten, der natürlichen Bewegung der einzelnen Haarbüschel folgenden Rillung belebt, aber die Enden der Mähnenlocken sind nun, nicht wie bei dem Braunschweiger Löwen, der am Anfang der ganzen Reihe steht, mit anscheinender Lebenswahrheit frei bewegt, sondern paarweise zu- und gegeneinander schneckenförmig dicht eingerollt. So sind auch die Schwanzenden bei den Drachen rein ornamental als Dreiblattpalmetten geformt.

Der Gebrauchszweck als eines Gießgefäßes ist dafür nun nicht mehr so naiv betont. Wenn das Wasser dort durch eine mit einer Klappe verschließbare quadratische Öffnung eingefüllt und in dünnem Strahl durch die der Löwenstirn schräg aufgesetzte Röhre ausgegossen werden soll, geschieht die Füllung hier durch die Ohrenöffnungen,

Abb. 29. Aquamanile aus vergoldetem Gelbguß
Norddeutschland, 14. Jahrh. Höhe 20 cm

Abb. 30. Korporalkästchen
mit Relief-Goldstickerei. Deutschland, 14. Jahrh. Seitenlänge 21,5 cm

die Entleerung auf das Natürlichste durch die geöffneten Nüstern des Tieres.

★

In der gleichen Richtung vollzieht sich die Entwicklung der Tierdarstellung weiter zu der Form, die ein Korporalkästchen in Goldstickerei zeigt, das zur Bewahrung bei der Messe benutzter Tücher diente. *Abb. 30*

In neun Feldern ist hier eine ganze Versammlung symbolischer Tiere, ein Adler, ein Einhorn, ein Reh, mehrere näher nicht bestimmbare phantastische Erfindungen und dreimal wieder, sitzend und liegend, ein Löwe dargestellt, einzelne der Tiere sicher, die andern wahrscheinlich als Symbole der unbefleckten Empfängnis Mariä gedacht.

Den Grund der Schauseite bilden dicht bei dicht senkrecht gelegte Goldfäden, die mit diagonal verlaufenden, ein Zickzackstreifenmuster bildenden Stichen übernäht sind. Durch Doppelschnüre, die sich, wie das spätere naturalistisch gebildete Astwerk der ausgehenden Gotik, spitzovale Augen bildend überschneiden, werden neun Quadrate als Felder für die einzelnen Tiersymbole gebildet. Auf den Kreuzungsstellen der Schnurpaare sitzen plastisch genähte Blütenrosetten. Die Tiere selbst, halb Ornament, halb lebendige Bewegung, sind in hoher Reliefgoldstickerei ausgeführt und dem Grunde besonders aufgenäht.

★

Ein ganz ähnliches, nur noch spitzigeres und kürzeres, durch diese Form heftiger und eiliger wirkendes Zickzackmuster, wie es als Folge der Fadenführung auf dem genähten Grunde des Korporalkästchens erscheint, ist durch regelmäßigen Punzenschlag in eine glatte Silberplatte eingetieft, die als Folie für eine in Silber beinahe vollrund getriebene Figur des Evangelisten Johannes dient. Diese Ornamentierung des Grundes hebt die Wirkung der Silberfläche als eines festen Hintergrund-Abschlusses für das Gefühl auf: die Figur steht innerhalb des hoch profilierten, mit blau emaillierten Rosetten in gleichmäßigen Abständen besetzten Rahmens, den sie oben und unten überschneidet, wie vor einem raumlosen Lichtgeflimmer.

Abb. 31. Silberdeckel des Evangelienbuches aus dem St. Johannis-Kloster in Hamburg
Anfang des 16. Jahrh. Länge 30 cm, Breite 21,5 cm

Dieser ganze Goldschmiedeschmuck bildet die Verkleidung des Klappdeckels für ein Holzkästchen, das, sonst rings mit gestempeltem rotem Leder bezogen, links mit vortretenden Bändern, rechts mit zwei Silberschließen versehen, ganz einem Buche gleicht. Auch enthält es heute im Innern ein, freilich um dreihundert Jahre älteres Evangelienmanuskript aus der Zeit um das Jahr 1200, während die Goldschmiedearbeit selbst erst aus der Wende des 15. zum 16. Jahrhundert stammt. *Abb. 31*

So kostbar hat man freilich seit ältester Zeit die heiligen Schriften oft gebunden, hier aber handelt es sich eigentlich gar nicht um einen Bucheinband, sondern um einen Behälter für 76 Reliquien, deren dem Innendeckel aufgeklebtes Verzeichnis uns einen Einblick in die Art der gerade um die Zeit von Luthers Auftreten aufs höchste gesteigerten Heiligenverehrung des Mittelalters tun läßt.

Für einen Bucheinband wäre der hochplastische Schmuck des Deckels mit der das Rundprofil weit überragenden Silberfigur auch beinahe widersinnig, wenigstens im hohen Maße unzweckmäßig, weil die kostbare Arbeit beim Aufschlagen des Buches der Beschädigung ausgesetzt wäre: aufgestellt erst tut sie ihre volle Wirkung.

Der Stil der meisterhaft in Silber getriebenen Figur — nur Kelch, Nimbus und Mantelsaum sind vergoldet, die Fleischteile in den natürlichen Farben bemalt —, deren Oberfläche überall die Spur des Hammers erkennen läßt, ist der der spätesten, mit starken Übergängen von Licht zu Dunkel rechnenden Gotik. Das Standmotiv der Gestalt ist durch das Vortreten des nackten rechten Fußes auf die Konsolplatte, die Bewegung des Körpers unter dem Gewande durch den Faltenfall wenigstens schon angedeutet. Die Vertikale ist nicht mehr einseitig betont, durch mannigfaltige querliegende Brechung und Schiebung der Falten und ein breites Überschlagen des Mantelendes ist ein Ausgleich der Richtungstendenzen bewirkt, und auch die großen gekerbten Rosetten mit ihren Rankenansätzen in den vier Ecken des Reliefgrundes sprechen für das Bedürfnis des Goldschmieds, wie

durch aufgesetzte Gewichte ein Gleichgewicht innerhalb des hochrechteckigen Rahmens herzustellen.

*

Etwa ein Jahrhundert später, um das Jahr 1600, hat ein vielleicht aus den Niederlanden zugewanderter Bildwirker für das St. Johannis-Kloster in Hamburg, das im Anfang des 16. Jahrhunderts die letzten Insassen des mit der Reformation aufgehobenen Klosters Herwardeshude aufgenommen hatte, einen Satz von zwölf Gobelinkissen gewirkt. Frucht- und Blumenstücke in den Ecken umgeben ein in strenger Symmetrie gezeichnetes Wappenschild, den Grund zu seinen Seiten überflutet mit großem Wellenschlag die Decke des Helmes, dessen Zier zwischen zwei Flügeln der Krummstab der Äbtissinnen des alten Klosters bildet.

Farbtafel

Als Wappen erscheint auf den zwölf Kissen die Nachbildung der silbergetriebenen Johannesfigur unseres Reliquiariums, als des Patrons des Johanniskloster.

Der Bildwirker hat sich augenscheinlich bemüht, das Vorbild so getreu wiederzugeben, wie es die andere Technik des Wirkens nur irgend zuließ, um so bemerkenswerter sind die Veränderungen, die er vorgenommen hat. Vor allem war ihm, dem vollentwickelten Renaissancekünstler, der immer noch etwas unsichere, beinahe schwankende Stand der spätgotischen Figur unleidlich. Er hat in seiner Wirkerei das Gewand unten energisch verkürzt und nun erst steht der Evangelist, wie es das Formgefühl der neuen Zeit verlangt, mit beiden bis über die Knöchel sichtbaren Füßen fest auf der „wohlgegründeten Erde".

*

Je näher zwei verschiedenen Stilstufen angehörende Dinge einander in der Gebrauchsbestimmung, in äußerer Gestalt, in Material und Technik verwandt sind, um so aufschlußreicher muß ihr Vergleich für die Erkenntnis der Ausdruckswerte ihrer Formgestaltung sein.

In unübersehbarer Zahl sind um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts von den Nürnberger „Beckenschlägern" die großen runden, breitgerandeten Messingschalen hergestellt — in der Pracht ihrer Wirkung goldenen oder ver-

Abb. 32. Geschlagenes und punziertes Messingbecken
Nürnberg (?), um 1500. Durchm. 41 cm

goldeten Prunkschüsseln vergleichbar — die über ganz Deutschland und auch im Ausland Verbreitung gefunden haben. Sie scheinen früh besonders nach Oberitalien ihren Weg gefunden zu haben, mit dem das südliche Deutschland ja gerade im Beginn des 16., wie später im 17. und 18. Jahrhundert, die lebhaftesten Wechselbeziehungen unterhielt: noch vor wenigen Jahrzehnten konnte man diese Schüsseln bei den Garköchen und Fischbratern oberitalienischer Städte, vor allem Venedigs, als prachtvolles Schaugerät in lebendigem Gebrauch antreffen.

Diese Becken sind im Gegensatz zu den kostbaren Edelmetallplatten nicht frei getrieben, sondern in hohl vorgeschnittene Metallformen geschlagen, durch eingehauene Punzenmuster am Rande ausgeziert und endlich rückseitig auf der Drehbank gleichmäßig abgedreht.

An ihrer wechselnden Verzierung ist der Wandel des Formgefühls während der kritischen Epoche der ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts im Übergang von der späten Gotik zur Renaissance aufs deutlichste abzulesen.

Die spätgotische Freude an lebhaftem, in der gleichzeitigen Plastik oftmals ins Stürmische gesteigertem Bewegungsausdruck, ist hier freilich durch das gegebene Rund des Schmuckträgers in bestimmten, unübertretbaren Grenzen gehalten, aber innerhalb dieser Grenzen ist auch hier der Bewegungsausdruck aufs Höchste gesteigert. Zwischen den ebenen Ringen des gepunzten Randes und eines Zierstreifens mit halb gotisch, halb orientalisch wirkender Scheinschrift, wölbt sich die Bodenfläche des einen Beckens lebendig vor
Abb. 32 und zurück. Wie von einer unsichtbaren Kraft getrieben, scheinen die dicht gedrängt sich aneinander schließenden geschweiften Mulden- und Buckelränder der beiden plastischen Ringzonen in heftigem Geflimmer zu rotieren, und diese Bewegung scheint sich infolge des verschiedenen Größenmaßes der Formen vom Rande zur Mitte noch zu verstärken. Die rund gerandeten flachen Mulden des äußeren Ringes nehmen das Licht weicher auf, als die heftiger vorgewölbten, nach außen geschweiften und zugespitzten Buckel des inneren
 Ringes mit ihrem scharfen Mittelgrat, von dessen First das

Hamburger Gobelinkissen
aus dem Johanniskloster zu Hamburg. Um 1600. Größe 52×52 cm

Abb. 33. Geschlagenes und punziertes Messingbecken
Nürnberg (?), um 1540. Durchm. 50 cm

auffallende Licht, in einem von Buckel zu Buckel wechselnden Verhältnis gebrochen, nach beiden Seiten abgeleitet wird.

*

Abb. 33 Eine zweite Schüssel, die gar nicht sehr viel später als dieses charaktervoll spätgotische Stück entstanden zu sein braucht — denn das gedrängte Perlwerk der Weintrauben und die Wölbung der gezackten Weinblätter sind auch hier noch „spätgotisch" gefühlt —, rückt von seiner zentrifugal kreisenden Bewegungsform doch schon ganz weit ab.

Das lange nicht so hoch vorgetriebene Relief dieses zweiten Beckens hält sich mit allen höchsten Erhebungen in einer Fläche, durch reichlichere Punzenmuster hat der horizontale Außenrand mit größerem Nachdruck abschließende und fester umgrenzende Funktion erhalten, vor allem aber hat sich die bei jenem Becken vom Mittelpunkt ausstrahlende Bewegung der kreisenden beiden Buckelzonen jetzt zu einer durch den regelmäßigen Wechsel der Trauben- und Blattform beruhigten und in sich selbst zurücklaufenden Wellenbewegung verändert. Ja, fast ist in dieser bewegten Ranke der Ausdruck des Umschließens schon stärker ausgeprägt, als der der Bewegung. Endlich gibt das Mittelfeld mit seinem klaren Gegeneinandersetzen der horizontalen Form der Bodenfläche und der Baumkrone, der Vertikalen des Baumstamms und der Figuren von Adam und Eva dem Rund des Beckens selbst noch Halt und Richtung.

Während die frühere, spätgotische Schüssel in jeder Stellung und in jeder Ansicht gleich wirkt, rückt sich die spätere Renaissanceform dem Beschauer aus dem Gesetz ihrer Bildgestaltung sofort in die einzig mögliche Lage. Das mag dem ästhetischen Gesetz einer Rundkomposition, dem das ältere Stück in der vollkommendsten Weise entspricht, es mag auch der Forderung an eine Schüssel, die doch nur in horizontaler Lage, nicht aufgestellt als Schmuckstück, ihren Zweck ganz erfüllt, zuwiderlaufen: es bezeichnet um so stärker das Bedürfnis der neuen Zeit, die die gesamte Formenwelt nach dem Gesetz der menschlichen Haltung und der menschlichen Ponderation gestalten möchte.

*

Der ferne Orient und die ferne Antike waren die beiden Wunderbezirke, um die die märchensüchtige Phantasie des Mittelalters kreisten. Beider Schätze hat sie sich als die kostbarsten Schmuckstücke zugeeignet, indem sie die gegebene, halb vielleicht schon wieder als Naturwerk empfundene Kunstform durch eine neue Edelmetallfassung auf eine zweite, höhere Stufe künstlerischer Formung hob.

Das Stockholmer Nationalmuseum besitzt z. B. eine braune, heller geaderte Onyxschale antiker, vielleicht ägyptischer Herkunft, die in den Wirren des dreißigjährigen Krieges aus Deutschland, wahrscheinlich aus Goslar, nach Schweden entführt worden ist. In der Frühzeit des 11. Jahrhunderts, wurde der glatte Mündungsrand der Schale mit einem breiten edelsteinbesetzten goldenen Schmuckbande umlegt, von dem ein Henkelpaar abwärts schwingt. So mag das edle Gefäß in der Hofhaltung der letzten Sachsenkaiser als Tafelschmuck gedient haben, bis es um die Mitte des 13. Jahrhunderts mitsamt der älteren Fassung auf einen hohen Kelchfuß gesetzt und als Reliquienbehälter mit gewölbtem Deckel versehen wurde.

Vier ähnliche Stücke befanden sich im Schatz von St. Denis, sie bilden heute den kostbaren Besitz des Louvre: eine flache Schale aus grünem, schwarzgewölktem Serpentin, in die acht Fische in lebhafter Bewegung des Schwimmens aus reinem Gold eingelegt sind, zeitlos-ostasiatisch anmutend in dem stilisierten Naturalismus ihrer Form, das Ganze in karolingischer Zeit in eine breite, dicht mit Edelsteinen und Perlen besetzte goldene Randfassung gelegt, dann eine Flasche aus geperltem Bergkristall, eine andere aus antikem Sardonyx, die dritte aus ägyptischem Porphyr, alle drei im 12. Jahrhundert reich gefaßt, die Porphyrvase als Adler mit hochgerecktem Hals und an die Henkel des den Leib des Vogels bildenden Porphyrgefäßes angefügten, streng stilisierten Flügeln, während die Adlerfüße sich von der unteren Randfassung vorspreizen.

In allen diesen und vielen andern Fällen war es neben dem Reiz der Ferne zugleich der Reiz des edlen Steinmaterials, der diese aus dem Orient herübergebrachten

antiken Gefäße einer so kostbaren Fassung würdig erscheinen ließ.

Mit dem Humanismus der Renaissance des 16. Jahrhunderts, ändert sich die Anschauung. Jetzt beginnt man hier und da in Deutschland auch solche Dinge zu bewahren und hoch zu bewerten, die als Hinterlassenschaft vergangener Zeiten aus dem eigenen Boden ans Licht traten, auch wenn sie nicht durch besondere Kostbarkeit des Materials durch sich selbst wertvoll waren. Der historische Sinn für die Bedeutung solcher Funde als Sachdokumente der Vergangenheit beginnt sich zu regen.

In diesen Zusammenhang der allgemeinen geistigen Entwicklung gerückt, erhält eine einfache römisch-germanische
Abb. 34 Tonurne doppelten Wert. Sie wurde am letzten April des Jahres 1563 in einem Weinberg des „edlen und ehrenfesten Anthoni Waltpoten zu Basenheim" mit noch einem anderen Tongefäß, angefüllt mit Brandresten von einer Bestattung und allerlei Bronzesachen, gefunden, „welches" — wie der Bericht lautet — „alles on Zweiffel vil hondert jar in der erden gewes."

Bassenheim liegt bei Koblenz und wir wissen, daß um diese Zeit ein Anton Waltpot zu Bassenheim als kurtrierischer Rat, Landhofmeister und Amtmann in Koblenz gelebt hat. Er muß ein geistig bedeutender Mann gewesen sein, vielleicht stand er mit den Humanisten- und Germanistenkreisen der benachbarten Kölner Universität in Beziehung, denn ohne Zweifel verdanken wir nur seinem historischen Sinn die Erhaltung des antiken Gefäßes, das zu den schönsten einer kleinen Gruppe ähnlicher in Köln und zwischen Bonn, Koblenz und Trier ausgegrabener Keramiken des ersten nachchristlichen Jahrhunderts gehört.

Oder dürfen wir annehmen, daß der ehemalige Besitzer auch schon für den Reiz der künstlerischen Form dieses schlichten, äußerlich unscheinbaren Gefäßes empfänglich gewesen ist?

Der Goldschmied, der die silberne Fassung hinzuerfand, war es gewiß, denn diese Fassung ist in jeder Hinsicht
 meisterhaft, weil sie die Form des Gefäßes in ihrer künst-

Abb. 34. Römisch-germanische Tonurne des 1. Jahrh. n. Chr.
in deutscher Silberfassung aus dem Jahre 1563. Höhe 39,5 cm

lerischen Wirkung nicht — wie manche frühmittelalterlichen Fassungen — übertönt, sondern sie erst recht zur Geltung bringt, und weil sie zugleich ein vollgültiger Ausdruck des Formempfindens ihrer Entstehungszeit, der deutschen Renaissance, ist.

Einfache randgezackte Silberringe umschließen den Standring, die Wandung an der Stelle ihrer weitesten Ausladung, wo die Schulter in scharfem Grat umbricht, und, in breiterem mit einem Lorbeerblattgewinde graviertem Streifen, den Mündungsrand der Urne.

Von hier schwingen sich zwei als groteske weibliche Hermen gebildete Henkel in sanftem Bogen zum Schulterrand hinab, wo sie in bärtigen Satyrmasken am Mittelreif der Fassung auslaufen, die ungehenkelte Urne dergestalt zur „Amphore", zum Doppelhenkelgefäß, umbildend. Glockenförmig, nach oben schnell verjüngt, steigt endlich der glatte Silberdeckel auf, den nur am unteren Rande die in schön geformten Antiquabuchstaben eingravierte Inschrift schmückt, der wir den Fundbericht und die Kenntnis des Auffindungstages verdanken.

Oben wird die Glockenendigung des Deckels von vier gezackten Blättern eines kleinen Postaments in der Form einer Kesselpauke umfaßt, auf deren Fläche ein nackter Putto steht, der sich wie auf zwei Schilde auf zwei Silbermünzen der Kaiser Galba und Otho stützt, die im Jahre 68 nach Christi Geburt dem ermordeten Nero auf dem römischen Kaiserthron folgten.

Daß die Fassung im Gegensatz zu fast allen gleichzeitigen deutschen Goldschmiedearbeiten unvergoldet ist, läßt vermuten, daß der Goldschmied — oder der Besteller der Fassung — auch die Schönheit der sanft glänzenden schwarzen Oberfläche des Gefäßes als besonderen Reiz empfunden hat, denn zu ihrem Ton stimmt der sanfte Schimmer des Silbers unvergleichlich viel besser als der pralle Glanz des Goldes. Vor allem aber ist die Form der Fassung offenbar ganz bewußt auf eine Steigerung der unten sanft geschwellten, oben energisch eingezogenen Kurvenschwingung des Gefäßumrisses angelegt.

Abb. 35. Schenkkanne aus grünem sächsischem Serpentinstein
mit silbervergoldeter Augsburger Fassung, um 1610. Höhe 32 cm

Federnd scheinen die geschwungenen Henkel die wohlabgemessene Last des silbernen Deckels zu tragen. Alle Kräfte, die in der Formensymbolik der Urne und ihrer Fassung sichtbar werden, erscheinen in vollkommen harmonischem Ausgleich.

★

Wie sich dieses schwebende Gleichgewicht von Kraft und Last dann wenig später wieder zugunsten der Kraft verschiebt, zeigt ein Vergleich mit einem zweiten, gleichfalls von
Abb. 35 einem Goldschmied gefaßtem Stücke, einer Schenkkanne — zu der eine flache Schale mit steiler Wand und wagerecht umgebrochenem Rande gehört —, deren Fuß, Körper und Hals aus grünem Serpentinstein gedreht ist. In diesem Falle ist die Form des Steingefäßes schon vom Steindreher auf die Metallfassung berechnet.

Der Umfang des Kannenkörpers erweitert sich in gleichmäßigem Wuchs nach oben und der weitgeschwungene Henkel aus vergoldetem Silber nimmt diese Bewegung auf. Er setzt in kurzem energischem Schwunge an, um dann in einem zweiten dreimal verstärkt ansetzenden Gegenschwung die nur ganz wenig ausladende Mündungsfassung zu gewinnen, deren schlank vorspringender Ausguß auf der Unterseite mit einer weiblichen Maske geschmückt ist.

Diese Art, das Verhältnis von Körper und Kopf des Gefäßes zu setzen, ist nun nicht eine einmalige Erfindung des einen Augsburger Goldschmieds, sie erfüllte vielmehr offenbar ein ganz bestimmtes Bedürfnis des Formgefühls der Zeit um das Jahr 1600: genau das gleiche Verhältnis zeigen die Proportionen der menschlichen Figuren auf den Gemälden und bei den Bildwerken der Zeit Rudolfs II., der Epoche des deutschen Renaissance-Manierismus, der übrigens im wesentlichen auf den Kreis der höfischen Kunst beschränkt geblieben zu sein scheint. Um diese Zeit ist das Formgefühl schon nicht mehr ganz einheitlich: die höfische und die bürgerliche Kunst gehen getrennte Wege.

★

Die deutsche Renaissance hat in den verschiedensten Werk-
 stoffen — in Ton, in Glas, in Edelmetall — eine große

Abb. 36. Silbervergoldeter Deckelpokal
Hamburg, Ende des 16. Jahrh. Höhe 25,5 cm

Zahl neuer Gefäßformen erfunden. Diese verschiedenen Formen haben dann bald mannigfaltig aufeinander ein-
Abb. 3 gewirkt: in der Nachbildung eines Glasrömers in vergoldetem Silber lernten wir bereits ein Beispiel einer solchen Formentlehnung kennen.

Ähnliches wiederholt sich gerade in der Zeit der Hochrenaissance häufig, natürlich aber hat jedes einzelne Kunstgebiet auch jetzt noch die weit überwiegende Mehrzahl seiner Formen so aus dem Geiste *seines* Bildstoffs entwickelt, daß ihre Form unübertragbar blieb.

Das gilt in hervorragendem Maße von der Arbeit in Edelmetall, dessen unübertreffliche Dehnbarkeit und Härte eine in anderem Material gar nicht wiederholbare Schärfe und Genauigkeit der Formgebung durch Treiben, Guß, Ziselierung und Gravierarbeit ermöglichte.

Die einfachste Form des Trinkgefäßes ist der Becher mit leicht nach oben ausladender Wandung. Wo diese schlichteste Gebrauchsform vorkommt, ist die obere Ausschweifung der Wandung gegen das Ende des 16. Jahrhunderts als eine Folge des Bedürfnisses, die Aufwärtsbewegung energisch zum Ausdruck zu bringen, meistens stark betont.

Weit häufiger aber wird der weniger stark geschweifte
Abb. 36 *Becher* auf einen über dem gewölbten Fuß mit durchbrochenen Agraffen geschmückten dünnen Ständer gesetzt, der das Gefäß leicht vom Boden abhebt, es gleichsam frei hochhält.

Die Becherwandung ist bei kostbareren Stücken dann fast immer reich getrieben. Breite, blankpolierte Bänder mit eingerollten oder zugespitzten Endigungen, durch Querbänder zu einem Gatterwerk verbunden, heben sich von dem durch Punzierung in seinem Glanze gedämpften Grunde ab, der mit Einzelblumen, Frucht- und Blumengehängen, auch wohl mit allerlei kleinem Getier, wie Schnecken, Schmetterlingen, Vögeln, mit Masken und auf dem blanken Bandwerk balancierenden Kindergestalten dicht gefüllt ist.

*

Abb. 37 Seltener ist die glatte *Kelchform*, bei der die Wandung von Fuß, Gefäßkörper und Deckel dann selbst künstlerisch gestaltet ist, etwa durch senkrechte Einkerbungen,

Abb. 37. Teilvergoldeter silberner Deckelpokal
Grazer „Willkomm" der Schustergesellen. Anf. 17. Jahrh. H. 31 cm

zwischen denen die Fläche sich gerundet vorwölbt. Diese Einkerbungen dienen dem doppelten Zweck, die Widerstandskraft der Wandung zu verstärken und sie durch das Spiel des Lichts zu beleben.

Das Bedürfnis klarer Gliederung der Form führt oftmals zu einem Farbenwechsel von reinem Silber und Vergoldung, so daß wie hier die vorgewölbten silbernen Flächen von vergoldeten Rahmenleisten eingefaßt werden.

*

Abb. 38 Das Hauptprunkstück der deutschen Hochrenaissance aber ist der große „Willkomm", der Umtrunkpokal der Zünfte und Gesellschaften.

Er wirkt mit seinem aufgetürmten, immer neue Formzonen aufeinander schichtenden Bau wie eine phantastische Ausgestaltung des einfachen Becherpokals. In getriebenen Schwellungen und glatten Einziehungen steigt der hohe Fuß, sich von Schicht zu Schicht verjüngend, an. Die meist merkwürdig schwache Verbindungsstelle von Fuß und Kuppa ist regelmäßig durch drei oder vier elastisch geformte Spangen verstärkt, die, in Silberguß mit oder ohne Vergoldung ausgeführt, von der letzten meist vasenförmigen Verdickung des Ständers zum Fußpunkt des Becheraufsatzes hinaufschwingen und ihn leicht zu halten scheinen.

In mächtigerer Ausladung wiederholt der Becher dann in ungekehrter Reihe, durch zwischengeschobene Ringwulste noch bereichert, die wesentlichen Teile der Formfolge des Ständers, und über dem Mündungsrand des Becheraufsatzes steigt endlich, mit wagerecht übergreifendem Rande aufsitzend, der Deckel auf, der meistens von einer gegossenen Figur bekrönt wird, einem antikischen, allegorischen, den Besitzer des Stückes oder seine Bestimmung bezeichnenden Schmuckstücke.

Bei allem Überreichtum der einzelnen Formen, deren nicht logisch, sondern nur phantasiemäßig begründete Abfolge nachzufühlen unserer von ganz anderen Bedürfnissen erfüllten Zeit besonders schwer fallen mag, kann dieser stolze Pokaltypus doch auch heute noch bezaubern. Nur muß er richtig, das heißt aus dem drängenden Geiste seiner

Abb. 38. „Willkomm“ der Lübecker Schiffszimmerer
1641, Roſtocker Arbeit. Höhe 56 cm

Entstehungszeit begriffen werden, die sich vor immer neu aufsteigenden Gedanken und Bildern kaum zu lassen weiß und darum auch in der literarischen Form kunstmäßiger Dichtung immer neue Bildketten reiht, einer Zeit, die diesen Reichtum innerer Vorstellungen aber im Kunstwerk doch immer zu gliedern und zu ordnen versucht hat.

Noch der komplizierteste Aufbau eines solchen Prunkpokals erscheint durch die Wiederkehr verwandter Formglieder am Fuß und an der Kuppa rhythmisch gehalten, er wird durch die die einzelnen Schmuckzonen voneinander absetzenden Hohlkehlen gegliedert, die in blankem Golde die getriebenen und ziselierten und darum in der Goldfarbe matter wirkenden Ornament- und Bildstreifen zwischen sich nehmen. In diesen reich verzierten Schmuckzonen wird in bewußter Berechnung der Wirkung das festumschließende Ornament sinnvoll dem Fuß und den unteren Streifen der Kuppa zugewiesen, während die figürlichen Felder meistens die weiteste Ausladung der Mündungszone mit allegorischen Darstellungen, in unserem Falle Darstellungen von Frühling, Sommer und Herbst, beleben.

★

Schon um das Jahr 1600 hatte eine innere Verwandtschaft des Formgefühls gelegentlich zu einer Wiederaufnahme gotischer Einzelheiten in das Formsystem des Renaissancestils geführt. Die gleiche Erscheinung wiederholt sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts für kurze Zeit mit verstärkter Kraft, in der Architektur, in der Plastik, im Schnitzwerk, in der Goldschmiedekunst, vielleicht als ein Beweis dafür, daß die mit der Renaissance geborenen, zu immer größerer Freiheit entwickelten und durch neue Erfindungen bereicherten Formen nun nach anderthalbhundertjährigem Wachstum wirklich verbraucht waren.

Abb. 39 Beim ersten Anblick könnte es scheinen, als sei der große Buckelpokal wirklich ein Werk der späten Gotik mit seinem in schwellenden und dann wieder sehnig eingezogenen Formen heftig aufstrebenden Umriß, mit seinen blanken, das Licht spiegelnd auffangenden und wieder zurückwerfenden kugeligen

Abb. 39. Pokal der Schlachterbrüderschaft „vom neuen Schragen“ in Hamburg. Silbervergoldet Hamburg, Carsten Christian Mundt, 1661. Höhe 72 cm

Abb. 32 Buckeln, die an die Buckel des Nürnberger Messingbeckens erinnern. Aber eben diese Buckel des Pokals haben trotz ihrer prallen Spannung in ihrer Anordnung etwas Ungotisches.

Die wirkliche Gotik häuft die Formen und läßt die einzelnen, sich drängenden Buckel gleich den Blasen kochend aufquellenden Wassers brodelnd auseinander hervorwachsen — hier sind sie, sich kaum in einem Punkte des Umrisses berührend, in klarem Nebeneinander abgesetzt und dadurch unmittelalterlich zu in sich selbständigen Einzelgebilden individualisiert.

Auch ist der Gesamtumriß des Pokals doch zu klar gegliedert, um wirklich gotisch zu sein: so viel Aufschwung in ihm symbolisiert ist — die Horizontalreihung der parallelen Buckelringe wirkt dieser Vertikaltendenz entgegen. Hinter diesem ganzen sich gotisch gebärdenden Aufbau erscheint die Form des großen Renaissance-Willkomms, ja sie ist in der
Abb. 38 abstrackten Form des barocken Buckelpokals unsichtbar mit enthalten und auch die Einzelformen des gegossenen und getriebenen Schmuckes lassen an der späten Entstehungszeit des Stückes keinen Zweifel.

So gotisch auch die hier abwärts, also der allgemeinen Richtungstendenz des Pokales entgegenlaufenden, aufgelösten, beinahe zu Rankenformen zerschlitzten Blätter wirken, die die schwache Verbindungsstelle von Ständer und Kuppa an Stelle der früheren Renaissanceagraffen mit bewegtem Formenspiel verhüllen und umkleiden — sie sind als Abkömmlinge des fleischigen barocken Akanthuslaubwerks doch noch erkennbar. Die Knorpelwerkmasken aber, die überall zwischen den Buckelreihen hervorschauen, sind die nächsten Verwandten der Blattmasken und der an Fischrochenmäuler erinnernden Knorpelwerkornamente, die ober- und unterhalb blanker, von federnden Halbovalzügen begleiteter Spiegelflächen den getriebenen Schmuck einer teilvergoldeten silbernen Dose mit Schraubdeckelverschluß bil-
Abb. 40 den, die im dritten Viertel des 17. Jahrhunderts entstanden ist und nur noch in der spannungsreichen Form ihrer achtmal im Halbrund ausgebogenen Wandung gotisiert.

★

Abb. 40. Silberne Schraubflasche
Hamburg, Jürgen Richels (1664—1711), um 1670. Höhe 18,3 cm

7 Werkform. 0115

Mit dem 18. Jahrhundert, genauer noch mit dem Rokoko, beginnt, über die große französische Revolution hinweg, die Gegenwart Europas.

Messen wir diese Zeit an dem, was das Heute erreicht hat und von der Zukunft erwartet, so mag auch diese nun bald zweihundert Jahre zurückliegende Epoche uns weltenfern zu liegen scheinen und doch sind fast alle geistigen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Fragen, die noch die Gegenwart bewegen, damals zuerst gestellt, erörtert und zu einem Teile schon grundsätzlich beantwortet worden.

So sehr sich das äußere Bild des Lebens inzwischen geändert hat, wir bewegen uns noch heute in den damals erfundenen Lebensformen, die Mehrzahl der Dinge, die uns in täglichem Umgange unentbehrliche Selbstverständlichkeit geworden sind, sind damals zuerst entstanden, alle die mannigfaltigen Formen der Möbel, das ganze vielteilige Tafelgerät.

Der Renaissance-Willkomm hat im heutigen Leben keine legitime Stelle mehr, das Gerät, das als Hauptstück der festlichen Tafelausstattung während der Mitte des 18. Jahrhunderts, im Zeitalter des Rokoko, an seine Stelle getreten ist, die Suppenterrine, spielt noch heute alltäglich die alte Rolle.

Alle künstlerischen Erfindungen der Zeit erscheinen nun wieder als große Einheit. Ihren Hintergrund bildet eine mächtige Architektur, die in Deutschland zum ersten Male seit der Zeit des hohen und späten Mittelalters wieder alle bildenden Kräfte der Nation zu überragenden Gesamtschöpfungen vereinigt. Aber die architektonischen Formen üben jetzt doch nicht einen diktatorischen Zwang auf die Gestaltung des einzelnen Kunstwerks aus, wie damals so oft. Eher gilt das Gegenteil: die in der freien Erfindung des reinen Ornaments entstandenen und am Gerät zuerst verwirklichten Formen bilden auch den Schmuck der Architektur, vor allem des architektonisch gefaßten Innenraums. Bei der großen, rein tektonischen Erfindungskraft, die die Architektur des Rokoko überall bezeugt, bleibt der Stil dieser Zeit letzten Endes doch eine Gabe der schmückenden, der dekorativen Phantasie.

Abb. 41. Silberne Suppenterrine mit dem Wappen der Schenk von Geyern. Augsburg, um 1760. Größter Durchm. 41 cm

Diese Phantasie des Rokoko beweist nun ihre künstlerisch gestaltende Kraft darin, daß sie die Naturformen des Muschelwerks, von denen sie den Ausgang nimmt und den Namen behält, ins Abstrakte eines freien Formspiels zu heben und die mit diesen abstrakten Rokaillen auch ferner noch verbundenen Naturformen von Blumenwerk, Tierfiguren und menschlichen Gestalten so zu verschmelzen weiß, daß diese zwei verschiedenen Welten nicht hart aufeinander treffen, sondern aus der Vereinigung sich scheinbar widersprechender Gestaltungsformen eine dritte Welt reiner Kunstform hervorgeht.

In Manchem ist der Stil des Rokoko dem der spätesten Gotik artverwandt. Auch damals diese merkwürdige Verschmelzung des Natürlichen mit dem Ornamentalen, das Bedürfnis nach scharfgratiger Zuspitzung und zentrifugaler Auflösung, die die Randformen in spitzzackigen Umrissen in den Raum ausstrahlen läßt, auch damals das Bestreben, die geschlossene Fläche zu durchbrechen und sie, wo sie nicht durchbrochen werden kann, in Wölbungen zu bewegen. Nur bedient sich das verwandte Bedürfnis im Einzelnen jetzt, im 18. Jahrhundert, neuer Mittel zu seiner Erfüllung.

Die hochgespannte Lebensenergie der Zeit teilt sich allen künstlerischen Formen mit. Von innen her scheint die von vier federnden, durchbrochen geschweiften Füßen getragene, durchbrochen doppelt gehenkelte, glatt ovale Kesselform der *Abb. 41* Silberterrine ausgewölbt. Sie wird umspannt von dem bewegt umrissenen Riefelband eines an Muschelkämme erinnernden Ornaments, das an den Breitseiten von den Strahlengebilden muscheliger Kartuschen unterbrochen wird, deren Zackenkämme von den gespannt ausschwingenden C-Spangen des inneren Umrisses flammend ausstrahlen.

Der Rand des Deckels, wie der der ovalen Untersatzplatte, bildet ein schmales, pflanzenhaft wirkendes Ornament. In der Mitte der Breit- und der Schmalrundung des Deckelovals wird die glatte Hohlkehle von ähnlichen agraffenartigen Kartuschen überspannt, endlich schließt sich die Wölbung in einer konkav ansteigenden, flachen Ovalkuppel. Griff und Bekrönung des Deckels bildet naturalistisch gestaltetes

Abb. 42. Silberne Empireterrine
von Johann Hueß (1768—1802) in Hamburg. Gesamthöhe 37 cm

Astwerk, auf dem flügelschlagend und schreiend — ein echt rokokomäßiger Naturalismus — das Wappentier des ehemaligen Besitzers, der Geier der Schenk von Geyern, sitzt.

★

Fünfzig Jahre später das gleiche Gerät in völlig verwandelter Gestalt: nur die ovale Grundform hat die Jahrzehnte überdauert. *Abb. 42*

Die Untersatzplatte ruht jetzt auf vier kurzen, festen, architektonisch gebildeten, nicht mehr wie die Rokokoterrine auf scheinbar federnden Füßen. Alle Ränder der Platte und des vasen- oder urnenförmigen Aufsatzes sind durch klar gekugelte Perlreihen, auf denen das Licht heftig aufblitzt, fest begrenzt. Die glatte Wölbung der Schale wird nur am oberen Rande durch das fest umschließende Schmuckband einer Akanthusranke wie von einer Stirnbinde umspannt,

dessen Durchbrechungen nicht durchsichtig gegen die Luft stehen, sondern durch den festen Grund der Terrinenwandung geschlossen sind. Die in rechten Winkeln gebrochenen, hochstehenden Handgriffe bereichern, ebenso wie die geschlossene Form des Deckelknaufs, den klar gezeichneten Umriß des ganzen Gerätes, das mit seiner Untersatzplatte eine plastische Einheit bildet. Überall spürt man in den Einzelheiten und in der Gesamterscheinung des Aufsatzes die ferne Einwirkung klassisch-antiker Formen.

Fünfter Abschnitt

Gläser

Merkwürdig, wie die Gegensätze sich berühren. Das Glas, dessen Zerbrechlichkeit sprichwörtlich geworden ist, dieser sprödeste, gleichsam unkörperliche Bildstoff, hat nach den Grundbedingungen seiner künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten die allernächste Verwandtschaft mit dem ihm anscheinend fernsten, widerstandsfähigsten, härtesten und schwersten Bildstoff, dem Metall.

Wie dieses verändert das Glas unter der Wirkung des Feuers seinen Aggregatzustand und läßt sich wie dieses in allen Zustandsgraden der Erweichung künstlerisch bearbeiten. Flüssig kann die Glasmasse in vorgeschnittene Formen gegossen werden, in erweichtem Zustand läßt sie sich pressen, mit der Zange und dem Formeisen modellieren und mit Hilfe der Glasmacherpfeife durch Luftdruck, wie die Metalle durch die Stoßkraft des Hammers, „treiben", erkaltet endlich kann das harte Glas mit dem Diamanten gerissen und mit dem Stahlrädchen geschnitten werden. Schließlich läßt es sich auch durch den Zusatz von Metalloxyden — wie das Metall durch Legierungen — in der Masse färben und mit Emailfarben bemalen, die, wie der Edelmetallschmelz, der erkalteten Oberfläche aufgetragen werden und in einem zweiten Brande innig und unzerstörbar mit dem Körper des Trägers zusammenschmelzen.

Alle diese verschiedenen Arten künstlerischer Veredelung des Glases — bis auf den Guß und die Formpressung, die erst im 19. Jahrhundert in großem Umfange geübt werden — sind während der klassischen Stilepochen auch in Deutschland, eine nach der andern, in Übung gekommen, zum Teil

unter dem Einfluß der früher als hier in Venedig zu künstlerischer Höhe entwickelten Technik.

In Venedig hatte man schon im 15. Jahrhundert gelernt, das im rohen Zustande meist grün gefärbte Glas durch den Zusatz bestimmter Chemikalien bis zur Durchsichtigkeit des reinen Kristalls zu reinigen. Das Bedürfnis nach dieser Farblosigkeit des Glases erwacht nördlich der Alpen erst mit dem 16. Jahrhundert, als venezianische Glasmacher allen Verboten der Republik zum Trotz, die sich das ausschließliche Privileg der Herstellung des reinen Kristallglases sichern wollte, Deutschland, Spanien, Frankreich, die Niederlande und England durchziehen und überall Glashütten auf venezianische Art anlegen. Vorher wurde in Deutschland offenbar gerade der wundervolle smaragdgrüne Farbenton der gleißenden Masse als ein besonderer Reiz
Abb. 2 des „Waldglases" empfunden.

Aus Venedig kommt auch die verwickelte Technik des „Fadenglases" nach dem Norden, bei dem milchweiße Glasfäden in die helle Masse bald in einfachen Strähnen, bald mannigfaltig gestrickt und verflochten, eingeschmolzen sind.

Deutsch aber bleibt auch jetzt noch die Formbildung der Gefäße, auch da, wo durch reiche Zangenarbeit den italienischen Schmuckgläsern sehr ähnliche, oft höchst phantastische Ziergebilde aus dem gebrechlichen Stoff gestaltet werden.
Abb. 43 Unmöglich etwa, die schlichte Rundform des „Stangenglases" in Italien entstanden zu denken. Sie entspricht vollkommen nur dem deutschen Formgefühl, das hier mit den einfachsten Mitteln ein vollendetes Beispiel der Formsymbolik der Frührenaissance geschaffen hat, die ja überall nach dem sichtbaren Ausdruck für ein klares Gegeneinander strebender und lagernder Kräfte gesucht hat.

Der dem farblosen Glaszylinder angeschmolzene, nach unten sich zum fest aufruhenden Standring erweiternde Fuß, ist durch reichliche Verwendung eingeschmolzener weißer Glasfäden auch für das Auge stand- und tragfest gemacht: dünngenetztes Strickwerk ist in gleichmäßigen Abständen von breiten weißen Strebebändern durchsetzt. Diese Kernbänder
 des Fußes setzen sich auf der unteren Hälfte des nur ganz

Abb. 43. Stangenbecher aus Fadenglas
Süddeutschland (Nürnberg?), um 1540. Höhe 19 cm

leicht geschwellten Glases in der Form plastisch aufgeschmolzener, oben tropfenförmig verdickter Milchglasstäbe fort, die die Rundung des Gefäßes wie ein offenes Gitter stützen. Wo ihre Stützkraft aufhört, ist dann die Wandung zweimal durch umschließende Fadenglasbänder gesichert, deren unteres dicht, deren oberes locker gemustert ist, die allmählige Erleichterung der Form, die Stoßkraft des nun unbehindert aufstrebenden Glases nach oben, sichtbar machend.

Ein Glas von so klarer Körpergliederung bedarf keines Deckels, ja ein Deckel würde den ganzen lebendigen Sinn seiner Schmuckſymbolik zerstören. Anders ist es da, wo etwa die Stangenform selbst durch eingeschmolzenes Fadenglas-Netzwerk gleichmäßig gemustert ist, oder wo ein sich glockenartig erweiternder Kelch einen Formausgleich nach oben hin fordert, wie etwa bei dem gegen das Ende des 16. Jahrhunderts entstandenen Fadenglaspokal, dessen Bau und dessen glockenförmiger Deckel die Strebungstendenz der späteren Renaissance verkörpert. *Abb. 44*

Hier steigt schon der Fuß, am Standring durch Umschlagen des Randes verstärkt, steiler auf. In einem durch die Last des Pokals ein wenig flachgedrückten kugeligen Zwischenglied erscheint die Wuchskraft der Kuppa gesammelt, die den eigentlichen Pokal in wellenförmig sich erweiternden Schichten hochtreibt. Diese schwingende Bewegung klingt dann in dem Deckel harmonisch aus, der — ähnlich wie bei den großen Renaissancepokalen in Edelmetall die Kuppa die Form des Ständers — die Formschichten des Bechers in umgekehrter, sinngemäß abgekürzter Folge wiederholt.

*

Eben in dem Zeitpunkt, wo der Schmuck des Glases durch Emailmalerei in Venedig zugunsten einer immer kapriziöseren Formgestaltung in den Hintergrund tritt, wird diese Technik in Deutschland auf eine Höhe geführt, die sie sonst nirgendwo erreicht hat. Anfangs höchst künstlerisch durchgeführt, sinkt die Emailmalerei auf Hohlglas im Verlauf des 17. und 18. Jahrhunderts von Stufe zu Stufe, um schließlich nur noch in den Niederungen der Volkskunst in etwas dürftiger Form bis heute fortzuleben.

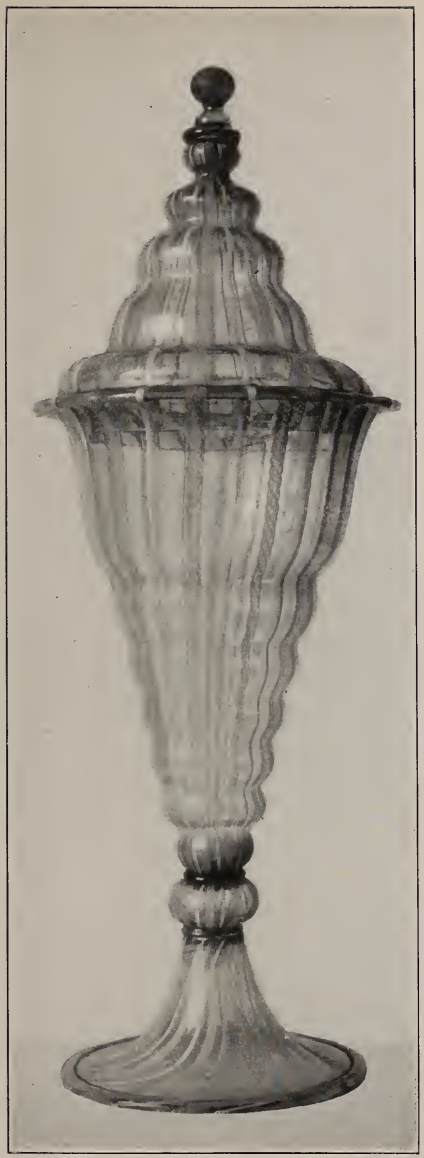

Abb. 44. Deckelpokal aus Fadenglas
Schlesien (?), Ende des 16. Jahrh. Höhe 38 cm

Das Glas wird jetzt so einfach wie möglich gestaltet, um eine breite Malfläche zu bieten. Alle künstlerische Wirkung sammelt sich in den bunten Emailbildern der Wandung.

Die reichste, eine wirklich prunkvolle Darstellung, ist die der *Abb. 45* Reichsadlergläser, die seit dem 16. Jahrhundert im Wesentlichen gleich, in der Einzelstilisierung nach Zeit und Landschaft der Entstehung wechselnd wiederkehrt, ein Sinnbild des Glaubens an die Herrlichkeit des alten römischen Kaiserreichs deutscher Nation noch zu einer Zeit, wo die wirkliche Macht des Reiches längst verfallen war. Im Jahre 1671 ist ein solcher mit dem Brustbild Kaiser Leopold I. geschmückter Humpen entstanden, dem Unheilsjahr, in dem Ludwig XIV. das wehrlose Lothringen mitten im Frieden überfiel.

Bei so großen, raumfüllenden Darstellungen, wie der des doppelköpfigen Reichsadlers, dessen Schwungfedern nach alter Symbolik mit den Wappen von Repräsentanten „sämtlicher Glieder des Reiches" belegt sind, deckt die Malerei die ganze Wandung des meist etwas sorglos geblasenen und nicht völlig entfärbten Glases. Bei kleineren Bechern schränkt sich der Schmuck oft auf die Schauseite ein. In diesem Falle wird auch auf die Reinheit der Glasmasse größerer Wert gelegt. Sie ist entweder kristallklar oder durch *Abb. 46* und durch gefärbt, bei dem Becher mit dem Wappen des sächsischen Kurfürsten Johann Georg III. (1680 bis 1691) zum Beispiel amethystfarben. Leuchtend stehen hier die saftreichen Schmelzfarben in ihrer Buntheit auf dem tief violettblauen Grund.

Die Malerei aller dieser Gläser scheint in den nach altem Herkommen arbeitenden Werkstätten ausgeführt worden zu *Abb. 58 u. 59* sein, in denen gleichzeitig auch die sächsischen und fränkischen Steinzeugkrüge dekoriert wurden.

★

Von ihrer traditionssicheren, aber in dieser Spätzeit schon etwas handfesten Art hebt sich eine kleine Gruppe höchst subtiler „Kabinettstücke" ab, die als kostbare Einzelarbeiten eine feiner geschulte Hand verraten. Wahrscheinlich sind diese Gläser in einer der Hauptstätten des süddeutschen Kunstschaffens, in Augsburg oder Nürnberg entstanden.

Abb. 45. Vielfarbig emaillierter Reichsadler-Humpen
1671. Höhe 32,5 cm

Farbtafel Die Wandung des Glases ist nun locker in reich mit Gold gehöhten bunten Schmelzfarben bemalt, so daß die kristallhelle Zartheit des Glasmaterials durch den bunten Schmuck nicht verdeckt, sondern in ihrer Glanzwirkung noch gehoben wird. Die figürlichen Darstellungen — drei mythologische Liebespaare — spiegeln in ihrer naiven zeitgenössischen Verkleidung aufs Vollkommenste den preziösen Geschmack der vornehmen patrizischen Geschlechter der alten Reichsstädte wieder. Sie wirken ganz wie Verbildlichungen von Motiven der gleichzeitigen idyllisch-pathetischen Poesie der Mitglieder des „pegnitzischen Blumenordens". Und diese Figürchen samt ihren spitzovalen, reich geschmückten Rahmen, die leichten grünen Ranken, die die Bilder von Hüfte zu Hüfte der Rahmenfiguren verbinden und der mit Jagdtieren belebte, in Fußhöhe der Kartuschen umlaufende grasbewachsene Rasenstreifen sind von so ausgesuchter Feinheit der Darstellung, daß man in dem Künstler einen in der Zusammenarbeit mit Goldschmieden und Juwelieren geschulten Emailmaler vermuten möchte.

Ein solches Nebeneinander gleichartiger Arbeiten, wie die des Reichsadlerhumpens, des Wappenbechers und dieses Deckelglases, die sich nur durch die Motive der Darstellungen, die Feinheit des Glasmaterials und die Sorgfalt der Malerei, nicht durch die Technik, unterscheiden, erlaubt einen Rückschluß auf die zu Ende des 17. und im Beginn des 18. Jahrhunderts schon ganz klar abgestufte soziale Gliederung der Gesellschaft, die einen fast in jedem Falle deutlich erkennbaren Einfluß auf die Gestaltung der künstlerischen Form ausgeübt hat.

★

Wieder in einer anderen Sphäre, in der nächsten Beziehung zum kaiserlichen Hof Rudolph II. (1576 bis 1612) in Prag und unter des Kaisers Augen, hatte die deutsche Glaskunst schon zu Beginn des 17. Jahrhunderts den entscheidenden Schritt zum Schmuck des Glases durch die der harten Wandung mit dem Rade eingeschnittene Art der Verzierung getan.

Auch in diesem Falle kann in gewissem Sinne von der
 Entlehnung einer Technik von einem älteren durch einen

Abb. 46. Violettes Glas mit vielfarbiger Emailmalerei
mit dem Wappen Johann Georg III. von Sachsen (1680—1691). Höhe 12,5 cm

Abb. 47. Vertieft geschnittene Glasscheibe mit der Darstellung der Verwandlung des Aktaeon in einen Hirsch
Arbeit des Caspar Lehmann, Prag. Um 1610. Größe 23,2×19,3 cm

Deckelglas mit goldgehöhter Schmelzmalerei
Nürnberg oder Augsburg, um 1700. Höhe 16,9 cm

Werkform

neuen Bildstoff gesprochen werden. Denn sie war beim Bergkristall damals schon lange in Übung, in Italien vor allem, doch auch in Deutschland, und das Neue lag zunächst nur in der Übertragung der gewohnten Arbeitsweise vom echten Kristall auf den künstlichen des Glases.

Aber dieser Schritt eröffnete nun mit einem Schlag der ganzen Glaskunst und auch der Technik selbst vorher nicht geahnte Möglichkeiten.

Wir kennen den Namen des glücklichen Finders der neuen Glastechnik. Es war der aus Uelzen gebürtige Kammeredelsteinschneider des Kaisers Rudolph II., Caspar Lehmann. Ihm wird der Schnitt einer Anzahl zu Beginn des 17. Jahrhunderts für den sächsischen Kurfürsten Christian II. und seine Gemahlin, eine dänische Prinzessin, entstandener Glasscheiben zugeschrieben, die zu den frühesten erhaltenen Werken des deutschen Glasschnittes überhaupt gehören. *Abb. 47*

Wie auf dem mythologisch geschmückten Emailglasbecher so auch hier eine Darstellung aus der antiken Sage: Diana und Aktäon, der von der Göttin in einen Hirsch verwandelt wird. Die Komposition freilich ist von dem Glasschneider nicht selbst, sondern von einem Kupferstecher — Crispin de Passe — erfunden, von jenem nur der Form und dem Größenmaß seiner Scheibe angepaßt. Dort auf dem Glasbecher sind es Augsburger oder Nürnberger Patrizier aus der Zeit um das Jahr 1700, die sich als Götter und Halbgötter staffiert haben. Hier, zwei Generationen früher, soll die Antike selbst ins Leben treten, nur in den Proportionen der Figuren nach dem raffiniert-pathetischen Formgefühl des höfischen Stils charakteristisch umgeformt: Die Gliedmaßen schlank, die Leiber üppig, die Köpfe zierlich klein, alles nach dem gleichen Proportionsgesetz, das die Form der um dieselbe Zeit in vergoldetes Silber gefaßten Serpentinkanne bestimmte. *Abb. 35*

*

Seit jener Zeit ist der Kristallglasschnitt die unbestrittene Hauptdomäne der deutschen Glaskunst geblieben.

Von Böhmen und dem böhmisch-schlesischen Grenzgebiet laufen die Fäden bis nach Brandenburg, Sachsen, Hessen

8 Werkform. 0115

Abb. 48. Deckelpokal. Hochgeschnittenes Kristallglas
Schlesien, um 1700. Höhe 32,4 cm

Abb. 49. Deckelpokal. Tiefgeschnittenes Kristallglas
Initiale Friedrich I. von Preußen und seiner Gemahlin
Potsdam, um 1710. Höhe 47,4 cm

und anderen Landschaften, nach Nürnberg und Frankfurt. Jede Hütte bildet innerhalb der weitgesteckten Grenzen des Zeitstils ihren besonderen Stil aus, eine ganze Anzahl namentlich bekannter Glasschneider hinterläßt deutlich erkennbare Spuren.

Die anfangs schweren, beinahe noch bergkristallhaft massiv wirkenden Formen der Gläser werden mit der Zeit immer leichter und freier gestaltet. Die Silhouette der Pokale wird höher gestützt, graziöser geschwungen. Der Deckel, der die Fläche zuerst fast zu schwer und dicht mit breiten Bändern und kaum geteilten Akanthusblättern deckt, bisweilen erhaben aus dem vertieft geschnittenen Grund herausgearbeitet, wird von Jahrzehnt zu Jahrzehnt leichter aufgeteilt, so daß endlich die kristallene Klarheit des Glases von den kurvigen und eckig gebrochenen Zügen des Ornaments nur noch in zierlichem Formenspiel, die Gefäßform klärend, überspannen wird.

Abb. 48

Abb. 49

Sechster Abschnitt

Tongefäße

Holz verwest, Bronze und Eisen werden durch die Einwirkungen der Feuchtigkeit und durch den Säuregehalt der Luft und des Erdbodens zerstört, die unzersetzlichen Edelmetalle sind machtlos gegenüber dem doppelten Feind ihrer leichten Umformbarkeit und menschlicher Begehrlichkeit, die bei verändertem Bedürfnis die einmal gefundene Gestalt immer wieder zu neuen Zwecken in neue Formen zu prägen oder zu gießen strebt.

Der gebrannte Ton dagegen ist so gut wie unvergänglich. Es gibt darum keinen von der menschlichen Hand geformten Stoff, dessen Formentwicklung — und sei es auch nur in Scherben und Bruchstücken — in ununterbrochener Folge so weit, bis tief in vorgeschichtliche Zeiten hinauf, zurückverfolgt werden könnte.

„Man zeige die Töpfe, die ein Volk hervorbrachte und es läßt sich im allgemeinen sagen, welcher Art es war und auf welcher Stufe der Bildung es sich befand! — Sie sind die ältesten und beredtesten Dokumente der Geschichte."

Von dem empfindlichsten Formgefühl und einer sinnlich hellen Intelligenz bedient, hat die Antike eine scheinbar in lückenloser logischer Folge entwickelte Welt keramischer Formen erfunden. Unübersehbar an Zahl des Erhaltenen, nur nach den gröbsten Umrissen des gattungsmäßig Verwandten zu ordnen, ist die Hinterlassenschaft des nördlichen Europa von der vorgeschichtlichen jüngeren Steinzeit bis in die Epoche der fränkisch-merowingischen Zeit. Auch die karolingische Keramik des 8. und 9. Jahrhunderts beginnt langsam erkennbar zu werden.

Dann aber klafft eine Lücke.

Es ist nach dieser Jahrtausende langen Vorgeschichte doppelt merkwürdig, daß die Jahrhunderte des frühen und hohen, ja noch des späten Mittelalters, eine kunstmäßig durchgebildete Keramik höheren Ranges überhaupt nicht hervorgebracht zu haben scheinen. Unmöglich ist es, diese Lücke in der Kunstgeschichte der Tongefäße allein durch das Fehlen von Grabbeigaben zu erklären, denen wir freilich fast alle aus früheren Epochen erhaltenen Denkmäler der Art verdanken, denn es fehlen in dieser Zeit nicht nur alle künstlerisch irgendwie belangreichen Tongefäße selbst, wir finden auch in den frühen Manuskriptminiaturen und den späteren Gemälden nichts der Art und das Lehrbuch des Theophilus (s. S. 69), dem wir über so viele andere Techniken die wertvollsten Nachrichten verdanken, übergeht diese älteste Technik mit Stillschweigen.

Es bleibt keine andere Möglichkeit der Erklärung, als die, daß diese Jahrhunderte, deren primitives Empfinden künstlerischer Dinge noch so außerordentlich stark durch das mitschwingende Gefühl für die Kostbarkeit des edlen Materials, für Glanz und Farbe erregt wurde, den äußerlich unscheinbaren Ton, der freilich den Reiz der durch Seltenheit erhöhten Kostbarkeit nicht besitzt, nur zu den schmucklosesten, über die reine Nutzform sich nicht erhebenden Gefäßen alltäglichen Gebrauchs verwandt hat. Der Art sind denn auch die irdenen Töpfe, die, meist als Behälter in Gefahrzeit vergrabener Schmuck- oder Münzschätze, als einzige Beispiele der Keramik des 11., 12. und 13. Jahrhunderts vereinzelt gefunden worden sind.

Und doch müssen wir selbst diesen Verlust beklagen, denn auch die einfachste Nutzform muß ja noch unvermerkt ein Element des Formgefühls der Zeit enthalten, die sie gebildet hat.

Das beweisen die schlichten Kannen und Krüge, die in Bodenfunden aus der Spätzeit des Mittelalters nun schon etwas reichlicher zu Tage gekommen sind. Ja, bisweilen
Abb. 50 glauben wir sogar in einem solchen Gefäß, dessen einziger Schmuck in der enggehenkelten Schlankheit seiner Form, den
118 beim Aufdrehen entstandenen Parallelrillen, ein paar senk-

Abb. 50. Schlanke Steinzeugkanne
Rheinland (?), 15. Jahrh. Höhe 27 cm

rechten Eindrücken der Wandung und etwa noch dem mit den Fingern gewellten Fußrande besteht, alle charakteristischen Besonderheiten des gotischen Stils mit Händen zu greifen.

Zumal dann, wenn wir diese schnelle und schlanke Form in ihrem pfeilerhaften Aufstreben mit der breit entwickelten Gestaltung eines dem ersten Blick ebenso schmucklos erscheinenden Gefäßes vergleichen, das doch in jeder Form
Abb. 51 eine andere Gesinnung verrät. Der Kontur, der dort mit einziger Ausnahme eines schmalen Halsringes ungeteilt vom Fuß zur Mündung durchläuft, ist hier, gleichsam schon nach den Grundverhältnissen der menschlichen Gestalt, in Fuß und Körper, Schulter und Hals gegliedert, ja auch ein Mündungsrand ist oben deutlich abgesetzt.

Doch ist die Form im Ganzen immer noch so roh, daß kaum schon von künstlerischer Gestaltung im höheren Sinne gesprochen werden kann.

Das darf eigentlich doch erst dann geschehen, wenn das Gefühl für den Ausdruckswert der Form zur Höhe künstlerischen Bewußtseins entwickelt ist.

So weit wir wissen, geschah das auf dem Gebiete der Keramik in Deutschland zuerst um die Wende des 14. zum 15. Jahrhundert in den Töpferwerkstätten des hessischen Dreihausen, aus denen vereinzelte, in der Form und in ihrem bisweilen beinahe überkünstlichen Schmuck sehr anspruchsvolle Tongefäße, Deckelkruken und Pokale hervorgegangen sind.

Abb. 52 Dorther stammt wahrscheinlich auch ein K ä n n c h e n, das nicht mehr in so allgemeinen Wendungen der Form, wie jene beiden wohl rheinischen Kannen, sondern in ganz bewußt gesetztem und akzentuiertem Rhythmus des künstlerischen Satzbaus die poetische Sprache des 15. Jahrhunderts spricht.

Die Grundelemente der Gestaltung sind hier und dort die gleichen, aber mit wie viel größerer Genauigkeit hat das Gefühl jetzt die ihm entsprechende Form gefunden! Schlanker Aufbau und klare Gliederung des Körpers sind nun in eins verschmolzen, das dort gleichsam noch Vororganische
120 ist hier zum Leben erweckt und zum Blühen gebracht.

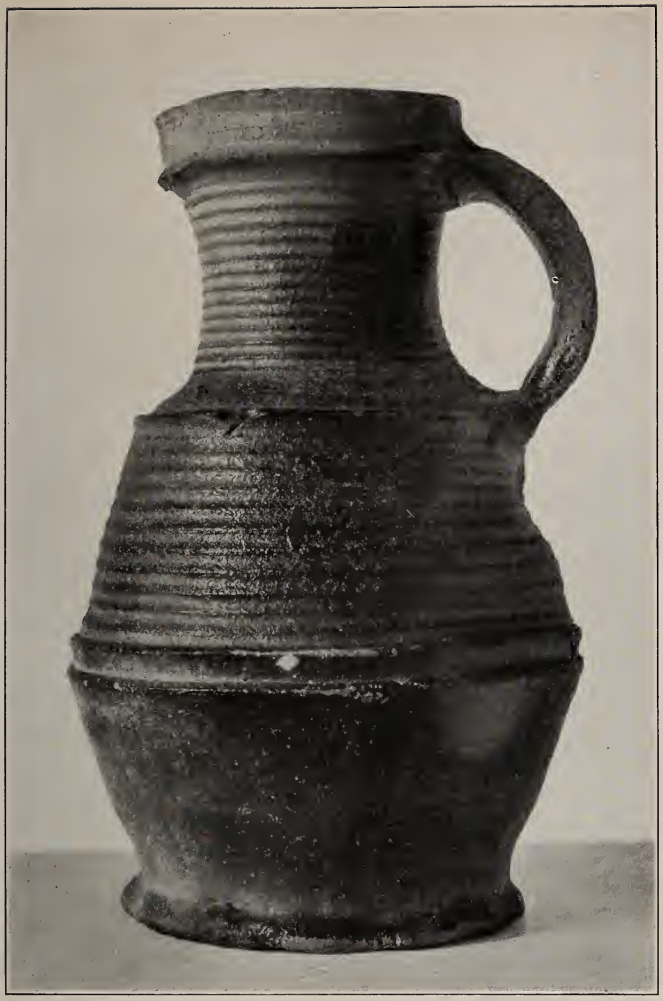

Abb. 51. Steinzeugkrug mit Drehrillen
Rheinland (?), 15.—16. Jahrh. Höhe 23,5 cm

Der Eindruck des Wuchses der Form wird durch die elastisch gespannten Einziehungen und Schwellungen des Umrisses erst recht fühlbar gemacht. Von der festen Basis einer schräg rechts gerillten Standplatte steigt die Wandung bis zu dem blumenhaft in fünf großen rundlichen Wellen ausgebuchteten Mündungsrand auf. Es ist in diesem zierlichen Gefäß ein Zug des Aufwärtswachsens von der Wurzel an, die die Kraft des Aufschwungs aus dem Boden zu saugen scheint, bis zu der leicht entfalteten Blüte der Mündung, die dem Gefäß in der Tat etwas Blumenhaftes gibt. Durch Glättung der unteren Einziehung der Wandung wird der Eindruck ihrer strebenden Festigkeit verstärkt, durch Querrillung des Körpers oben und durch vier der Schulter und dem Halse mit dem Laufrädchen eingepreßte Schmuckringe wird die Form in klare Rhythmen geteilt.

*

Aus klingend hart gebranntem, bis zur Unangreifbarkeit des Feuersteins versintertem Ton ist dieses Kännchen gebrannt und dieser Stoff des „Steinzeugs" ist auch in der nächsten Folgezeit in Deutschland, und in Deutschland allein, der bevorzugte Träger der keramischen Formentwicklung geblieben.

Sein auf bestimmte Gebiete in Hessen, im Rheinland, in Sachsen und Franken begrenztes Vorkommen hat der Natur des Bildstoffs und dem allgemeinen Stilgefühl der Zeit nach, zu verwandten, im Einzelnen landschaftlich ganz verschiedenen Ausprägungen der Form geführt.

Abb. 53 In behäbiger bürgerlicher Derbheit treten die Kölner Bartmanns-Krüge des frühen 16. Jahrhunderts dem in seiner schlanken Zierlichkeit aristokratisch anmutenden Dreihausener Kännchen des 15. Jahrhunderts gegenüber: eine weiblich empfindende Epoche wird von einer sich durch und durch männlich aussprechenden Zeit abgelöst.

Die bauchige, platt aufruhende Form spricht den einen Zweck, Flüssigkeit so reichlich wie möglich zu fassen, unzweideutig aus.

Die Schmuckfreudigkeit der redefrohen Zeit drängt lebhaft zur Aussprache. Die ganze kugelige Krugwandung wird

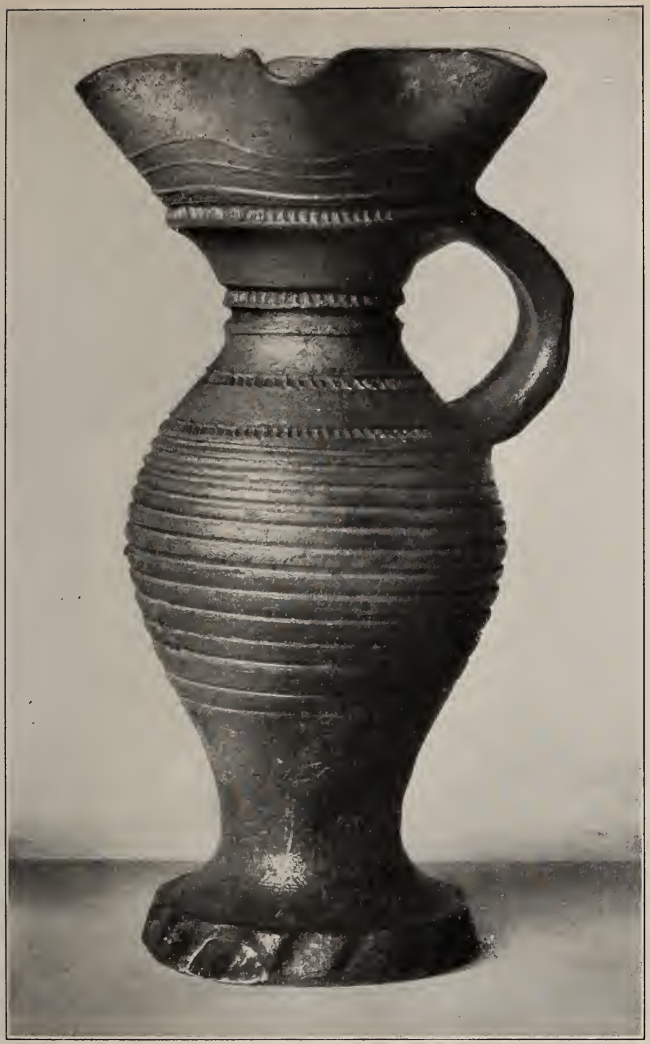

Abb. 52. Trichterbecher mit Kleeblattmündung
Steinzeug von Dreihausen in Hessen (?). 2. Hälfte des 15. Jahrh. Höhe 16,5 cm

mit einem Formensystem belegt, das in merkwürdiger Verbindung des sich Widersprechenden ganz naturalistisch gebildetes Astwerk und ebenso nach der Naturform stilisierte Eichenblätter und Eicheln (oder auch Rosenblätter und Rosenblüten) an unwirklich gebildetes, in ornamental geschwungenen Kurven sich bewegendes abstraktes Rankenwerk heftet.

Seltsames und höchst beredtes Formsymbol einer auf allen Gebieten des Lebens leidenschaftlich ein Neues suchenden Übergangszeit, die der Natur so nahe steht, daß sie ihre beinahe mikroskopisch scharf gesehenen Einzelformen nachbilden muß, ohne noch die gestaltende Kraft zu haben, aus solchen der Natur entrissenen Teilen einen neuen künstlerischen Organismus aufzubauen. Zugleich ein Beweis dafür, daß diese Kölner Krüge tatsächlich einen neuen Anfang setzen, daß sie nicht aus alter künstlerischer Formtradition entstanden sind.

Um so bewundernswerter ist die Schnelligkeit und Sicherheit, mit der die rheinischen und ihnen auf dem Fuße folgend, aber doch ganz selbständig, die sächsischen und fränkischen Töpfermeister im Lauf weniger Generationen eine nur dem Gestaltenreichtum der antiken Keramik vergleichbare Mannigfaltigkeit der Gefäßformen scheinbar aus dem Nichts erfunden haben: Becher, Trinkkrüge, langgeschnäbelte Gießgefäße, große Schenkkannen, eine der antiken unendlich ferne, aus den besonderen Bedingungen des schweren und zähen Steinzeugtons und den Voraussetzungen einer so von Grund auf anders gearteten Geistigkeit neu gewonnene, in ihrer Art doch auch klassische Formenwelt.

Abb. 54—59

Alles wirkt neben der Leichtigkeit und der zartgegliederten Plastik der antiken Tongefäße schwer, wuchtig, handfest-robust, alles, mit einziger Ausnahme vielleicht der zierlicher geformten „Trichterbecher“ und „Schnabelkannen“, massig zusammengehalten in der Silhouette. Es überwiegen weitaus die bewahrenden, rings umschließenden Formen, offene, ihren Inhalt gesellig darbietende Schalen fehlen ganz. Eine gewisse geistige, ja geistreiche Zierlichkeit fehlt darum gewiß nicht völlig, sie tritt jedoch kaum in der Gefäßform selbst, sondern fast ausschließlich in ihrem

Abb. 53. Bartmannskrug mit Eichenranken. Steinzeug mit altem Zinnbeschlag. Köln, um 1525. Höhe 16 cm

Abb. 54. Große Schenkkanne aus Steinzeug von Raeren
mit Lapithen- und Kentaurenkampf. Arbeit des Jan Emens, 1576. Höhe 41 cm

Abb. 55. Siegburger Steinzeugschnelle
Reliefs zum „Augsburger Interim“ 1548. H. 27 cm

phantasievoll erfundenen Reliefschmuck hervor. Hier lebt sich die Schmuck- und Bildfreudigkeit des 16. Jahrhunderts in üppiger Fülle und breiter Erzählerlust aus: Biblisches und Antik-Mythologisches steht, bisweilen an ein und derselben Schenkkanne, gleichwertig, als gleich wirklich empfunden nebeneinander. Zeitgenössisches spielt mit Länder- und Städte-, Bürger- und Fürstenwappen, mit Bildnissen deutscher und ausländischer Potentaten eine große Rolle, ja, das Augsburger Interim vom Mai des Jahres 1548 wird
Abb. 56 auf Siegburger und Raerener Schnellen mit einer grimmigen Satire auf das Papsttum verspottet, und die ganze Entwicklung des freien Renaissanceornaments findet in Zierstreifen, in Rahmen und Kartuschen einen Niederschlag auf diesen Krügen.

So schwer die Form der Gefäße, so gehalten ist ihre farbige Erscheinung. Die weiße Naturfarbe des Siegburger, die bläulich-graue des Westerwälder Tons steht der haselnußfarbenen bis dunkelbraunen, bisweilen heller gesprenkelten oder genarbten Oberfläche der Kölner, Frechener und Raerener Krüge gegenüber. Überall deckt den Ton eine dünne glashelle Glasurschicht. In Sachsen hat man den lederbraunen Ton bisweilen, in Kreußen zumeist, mit einer dickeren braunen, ja schwarzen Glasur bedeckt, vielleicht um
Abb. 58 u. 59 für die nur hier geübte Ausschmückung mit leuchtenden Emailfarben einen wirkungsvollen Grund zu gewinnen.

Am Rhein ist Farbe auf Steinzeug eigentlich nur im Westerwald verwendet, wo der graue Ton freilich nach solchem Schmuck verlangte. Er wird ihm nicht durch Buntmalerei, sondern nur im teilweisen Flächenauftrag einer blauen oder violetten Glasurfarbe zuteil.

Im Ganzen überblickt, bildet das deutsche Steinzeug ein unschätzbares Denkmal der künstlerischen Gesinnung und der geistigen Regsamkeit einer breiten Gesellschaftsschicht während der Epoche der Renaissance. Dieser großen und wirklich schöpferischen Leistung auf dem Gebiet der Keramik hat kein Land Europas im gleichen Bildstoff Vergleichbares an die Seite zu stellen. Im Gegenteil, wir wissen, daß vor allem
 die rheinischen Krüge schon zur Zeit ihrer Entstehung weit

Abb. 56. Steinzeugkrug mit Reliefauflagen
Sachsen, um 1600. Höhe 32,5 cm

Abb. 57. Steinzeug-Schraubflasche mit Reliefauflagen
in Zinn montiert. Kreußen, um 1625. Höhe 24 cm

Abb. 58. Trinkkrug aus braunem Steinzeug
mit vielfarbiger Emailmalerei. Kreußen 1628. Höhe 16 cm

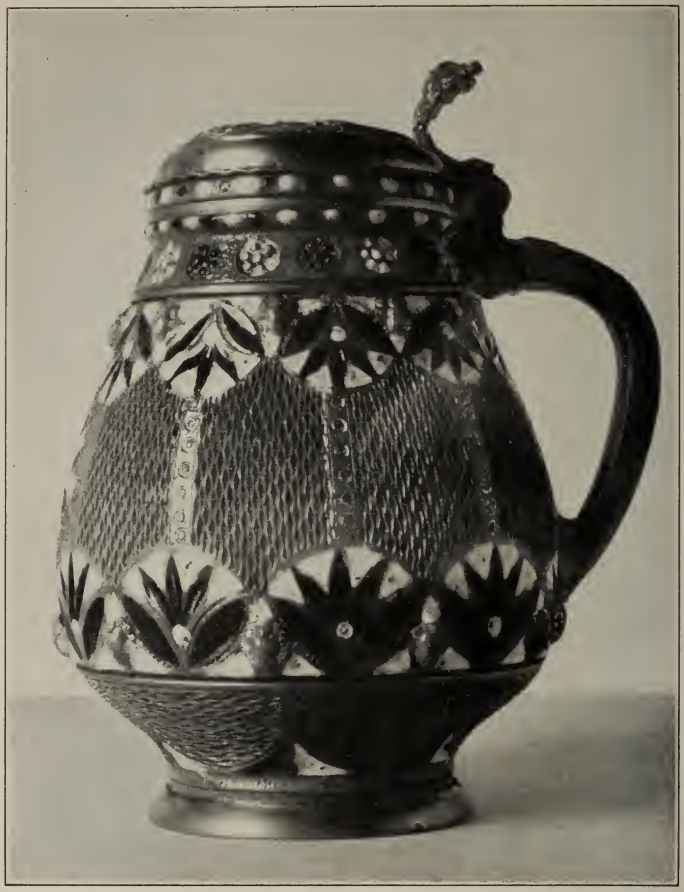

Abb. 59. Steinzeugkrug mit z. T. bunt emaillierter und vergoldeter Kerbschnittverzierung und altem Zinndeckel
Sachsen (Freiberg i. Sa.?), um 1650. Höhe 17 cm

über die Grenzen des Reiches nach den Niederlanden, nach England, nach den nordischen Ländern ausgeführt worden sind. Die reichen Goldschmiedefassungen, die man selbst einfachen rheinischen Krügen noch zur Zeit der Königin Elisabeth (1558—1603) in England gegeben hat, sind der beste Beweis für ihre lange andauernde Wertschätzung.

*

Dem Steinzeug blieb, trotz der Blaufärbung der Westerwälder Kannen und trotz der Emailmalerei auf den Kreußener und einer Gruppe der sächsischen Krüge, eine reiche Farbenwirkung versagt. Die Hochrenaissance war jedoch gerade in Deutschland eine nicht sowohl, wie noch die Frührenaissance, plastisch als vielmehr farbig empfindende Zeit. In einer anderen Gattung von Tonarbeiten hat sich dieses Bedürfnis, wie in den gleichzeitigen bunt emaillierten Gläsern, ausgelebt.

Neben einfarbig grün glasierten Ofenkacheln sind seit dem Ausgang des 15. Jahrhunderts aus den Hafner-Werkstätten die Öfen hervorgegangen, deren ornamentale und figürliche Kachelreliefs aus leichtem, porösem Ton mit bunten Scharffeuerglasuren in Gelb, Grün, Blau, Violett und Weiß überschmolzen wurden und aus dem gleichen Hafnerton, zumeist gewiß in den gleichen Werkstätten entstehen nun seit der frühen Renaissance auch einzelne ebenso buntfarbig glasierte Becher, große Krüge und Prunkschüsseln — eine Geschirrform, die dem Steinzeug völlig fremd geblieben ist, die aber als prunkvoller Tafelschmuck und als Schaugerät nun aus Hafnerton geformt neben Goldschmiedearbeiten ihren Platz findet.

Eine solche in Form und Größe den geschlagenen Nürnberger Messingbecken nahe verwandte Schüssel ist ein Beispiel für den prunkenden Farbengeschmack und die sichere Stilistik der Mitte des 16. Jahrhunderts. Sie ist im Jahre 1554 in Schlesien, wahrscheinlich in Breslau, entstanden. *Abb. 60*

In den leicht geschwungenen, mit Blüten, Blättern und verschiedenartigen Früchten besetzten Wellenranken des Randes klingt, so spät noch, gotischer Bewegungsrhythmus nach, aber diese Bewegung ist gehalten, zersprengt, sym-

Abb. 60. Vielfarbig glasierte Hafnerschüssel
Schlesien (Breslau?), 1554. Durchm. 42,5 cm

metrisiert durch die vier randfüllend gerahmten Medaillons, die zugleich in ihrer Anordnung die senkrechte Richtung des Mittelbildes mit der Kreuzigungsdarstellung unterstützen.

Die beiden Schriftringe folgen mit dem Rechtslauf ihrer konzentrischen Zeilen natürlich der Rundform der Schüssel, das buntfarbig ausgeschmolzene, durch eingeschnittene Linienzüge umgrenzte Ornament der Hohlkehle aber betont wieder deutlich die rahmend-umschließende Form.

Wie bei den Vertikalkompositionen der Renaissance der Ausgleich zwischen senkrechten und in die Breite wirkenden Formen, so ist hier durch die Ausdruckswerte der Form der Ausgleich zwischen kreisender Bewegung und beharrender Ruhe gewonnen.

*

Weder dem Steinzeug aber, noch den Hafnerarbeiten der Renaissance gehörte die Zukunft. Wie die Emailgläser sinken sie gegen das Ende des 17. Jahrhunderts von Stufe zu Stufe, um Anderem Platz zu machen: der Fayence, deren freier bewegter malerischer Dekor ganz neue Möglichkeiten des Schmuckes und des Formausdrucks bot, und dem Porzellan, das um die Mitte des 18. Jahrhunderts endlich wieder der Fayence die Herrschaft streitig machte.

Beide, die Fayence und das Porzellan, bezeugen die europäische, ja die Weltverbundenheit der deutschen Werkkunst schon der Renaissance, weiter des Barock und des Rokoko.

Die Technik der Fayence, deren leichter, poröser Scherben aus mannigfach gemischten Tonarten mit einer seine feinsten Poren schließenden, flüssigkeitsfesten Glasur, dem durch Zinnoxyd milchweiß gefärbten Träger der Buntmalerei, überschmolzen ist, stammt aus dem Orient. Von den Arabern über Nordafrika nach der iberischen Halbinsel getragen, kehrt sie von dort nach dem Westen, nach Italien zurück und verbreitet sich von hier ausstrahlend nach dem Norden.

Schon in den zwanziger und dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts sind die ersten Fayencen in Deutschland, vielleicht in Nürnberg, entstanden. Zu dieser nur durch wenige

Dokumente bezeugten Gruppe gehört die Schüssel mit
Abb. 61 einem weiblichen Brustbild im breiten Fond, bei der italienische und deutsche Formelemente aufs Reizvollste zur Einheit verbunden erscheinen.

Das Ornament des Randes und das Schuppenmuster der Hohlkehle sind von italienischen Vorbildern übernommen, deren Grund auch häufig ein männliches oder, wie hier, ein weibliches Brustbild mit Schriftbändern zeigt. Dort sind diese Brustbilder jedoch zumeist ins Antikische heroisiert, während auf der deutschen Schüssel das unverkennbar lebensgetreue Bildnis einer vornehmen Patrizierin in der Tracht der dreißiger Jahre des 16. Jahrhunderts erscheint.

Spätgotische Formelemente: das gewellte und gerollte breite Band mit gotischer Schrift, das in unregelmäßigen Wendungen in die Tiefe einzutauchen und wieder aus der Tiefe vorzuschnellen scheint, die dünnen Ranken, die den Grund in unsymmetrischen Spiralbewegungen überspinnen, sind durch eine renaissancehaft-feste Rahmung gebunden.

Es ist der gleiche Stil, ja die gleiche Stilstufe, die das silberne vongewelltem vergoldeten Bande gerahmte Schmuck-
Abb. 23 stück mit dem Bildnis der Magdalena Diem zeigt. Der Vergleich jener ziselierten Goldschmiedearbeit und dieser gemalten Fayenceschüssel kann die alle Besonderheiten technischer Vorbedingungen übergreifende Einheit des die Zeit beherrschenden Formgefühls erweisen, gerade darum, weil die Lösung der Aufgabe in jedem der beiden Fälle selbständig gefunden ist. Die Akzente des Formausdrucks sind jedesmal besonders gesetzt. Dort, bei der Goldschmiedearbeit, liegt das Gotische in der bewegten Rahmung des in Form und Haltung renaissancehaften Bildnisses, hier in der bewegten Füllung des Mittelrundes, das von dem festen Renaissancerahmen umschlossen wird: in beiden Fällen aber sind die widerstrebenden Kräfte der alten und der neuen
Abb. 60 Zeit, wie bei der Hafnerschüssel, zu harmonischem Ausgleich gebracht.

*

Diesem ersten keramischen Anregungsstrom, der von Ita-
 lien ausgehend das südliche Deutschland trifft und sich um

Abb. 61. Fayenceschüssel in Blaumalerei mit wenig Manganviolett und Gelb
Süddeutschland (Nürnberg?), um 1535. Durchm. 35,7 cm

die Mitte des 17. Jahrhunderts verläuft, folgt ein zweiter, der, wie es scheint, von der iberischen Halbinsel, von Portugal aus, auf einem durch die politische Konstellation des großen Unabhängigkeitskriegs der Niederlande gegen Spanien vorgezeichneten Handelswege unmittelbar die norddeutsche Küste und ihren kulturellen Mittelpunkt, Hamburg, erreicht.

Mit ihm gelangen zum ersten Male ganz neue künstlerische Formen nach Deutschland, für die Portugal selbst nur der Umschlagsplatz war, die Formen des chinesischen Porzellans, mit denen sich Europa nun durch länger als ein Jahrhundert — vor allem, aber nicht einzig, in seiner Keramik — auseinandersetzen sollte.

Dieser Einstrom ostasiatischer Motive in eine große, weitverbreitete und leicht bewegliche Menge von Schöpfungen der europäischen Werkkunst ist eines der merkwürdigsten und folgenreichsten Ereignisse der neueren Kunstgeschichte. Er gibt dem Psychologen ebenso viele Rätsel auf, wie dem Geschichtsschreiber der künstlerischen Formübertragung und Stilentwicklung. Immer wird es eines der anziehendsten Schauspiele bleiben, im Einzelnen zu beobachten, wie diese zuerst von der Fayence, dann in einer zweiten Überflutung vom Porzellan übernommenen und durch ganz Europa getragenen weltfernen Formen nachgebildet und dem Eigenen verbunden werden. Das geschieht bisweilen ganz äußerlich als ein hart aufeinander treffendes Nebeneinander des Fremden und des Selbständigen, bisweilen in einer Nachbildung von beinahe rätselhafter Sicherheit der Einfühlung, endlich auf den verschiedensten Stufen allmähliger Umgestaltung zu etwas wirklich Selbständig-Neuem, denn die sogenannten europäischen „Chinoiserien" des späteren Porzellans und der unter seinem Einfluß dekorierten späteren Fayencen sind eine Neuschöpfung, bei der nur noch der Name an das ferne Quellgebiet des Stromes erinnert, während die künstlerische Form und die in ihm gestaltete Empfindung nun rein europäisch geworden sind.

Abb. 62 u. 63

Abb. 68

Abb. 70

In den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts verschwinden dann auch die Chinoiserien ganz vom europäischen Porzellan und etwas später auch von den Fayencen. Vorher

Abb. 62. Fayenceschüssel mit Blaumalerei
Hamburg 1637. Durchm. 35 cm

Abb. 63. Fayencekrug
mit dem Wappen des Küpers Bartel Kunrat. Hamburg 1632. Höhe 45 cm

hatten sich dem Einfluß Ostasiens nur einzelne Porzellane und eigentlich nur eine kleine ganz klar bestimmbare Gruppe früher Fayencen aus den Jahrzehnten um das Jahr 1700 völlig zu entziehen vermocht. *Farbtafel*

Diese Aufnahme weltfremder Formen in die europäische Kunst, ist ein Schauspiel, wie es sich später ähnlich nur noch zwei Male wiederholt hat: in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als Europa von der neueren japanischen Formenwelt überflutet wurde und im Beginn des 20. Jahrhunderts, als — eine notwendige Folge der nun wirklich die ganze bewohnte Erde umspannenden wirtschaftlichen und geistigen Interessen — nicht nur in Deutschland, sondern ebenso in Frankreich die Kunstschöpfungen der nun nicht mehr schlankweg als „Wilde" bezeichneten exotischen Völker die europäische Kunst der Gegenwart zu bereichern begannen. Auch in diesen beiden Fällen war die von außen gekommene Anregung fruchtbar, auch jetzt galt und gilt es, ihre Umschmelzung, ihre Einschmelzung in das Eigene zu einem neuen künstlerischen Stil zu erhöhen.

★

Bisweilen meinen wir in den frühen hamburgischen Fayencen des 17. Jahrhunderts noch andere, nicht so weit hergeholte Einflüsse zu spüren. Eine Schüssel etwa mit einem heraldischen Adler von gespreizt-gotisierender Form, erinnert in ihrem die Kehlung und den Rand mit gleichmäßigem Flächenmuster überspinnenden Ornament nicht an chinesisches Porzellan, eher an spanische Umformungen arabisch-maurischer Vorbilder, freilich nur in der Zeichnung, nicht in der hier auf das eine Scharffeuerblau beschränkten Farbe. Die überwiegende Mehrzahl der frühen norddeutschen Stücke aber zeigt das ganz unverhohlene Nebeneinander europäischer Wappendarstellungen im Fond mit der ziemlich formgetreuen Kopie des Randornaments einer gleichzeitigen chinesischen Porzellanschüssel der Ming-Dynastie und ebenso sind bei einer großen Schenkkanne heimischer Form die europäischen Elemente des Wappens, biblischer und mythologischer Figuren mit ostasiatischen Flachmustern und ostasiatischen Blumen bunt verbunden. *Abb. 64* *Abb. 62* *Abb. 63*

Abb. 64. Fayenceschüssel mit Blaumalerei
Hamburg, um 1640. Durchm. 37,5 cm

Abb. 65. Deckelkruke aus Fayence
Scharffeuerb au und kalter Liberdekor in Rot, Gelb und Grün
Dorotheenthal i. Th., um 1740. Höhe 41 cm

Abb. 66. Nürnberger Fayenceschüssel mit Blaumalerei
nach Radierung von J. E. Nilßon. Um 1750. Durchm. 34 cm

Potpourri-Vase mit goldgehöhter Buntmalerei
Ludwigsburger Porzellan um 1765. Höhe 23,5 cm

Werkform

Abb. 67. Potpourri-Vase aus Fayence
mit vielfarbiger Muffelmalerei. Kiel, um 1770. Höhe 34,5 cm

Damals also bestand noch keine Absicht genauer Kopie, nur der bezaubernde Reiz des Fremden, des Exotischen, war zunächst wirksam.

Erst als die großartige fürstliche Sammelleidenschaft des Barock sich der kostbaren chinesischen und japanischen Porzellane bemächtigte, beginnt man, sie in Europa wirklich Zug um Zug in so unerhörter Treue zu kopieren — erst
Abb. 68 das chinesische Porzellan in Fayence, dann ebenso das japanische Porzellan in Meißener Porzellan — daß oft erst die genaue Untersuchung Original und Nachbildung zu unterscheiden vermag.

Anfangs, zur Zeit der Herrschaft des Barock, muß die leichte Regellosigkeit der keine Gesetze der Symmetrie, kaum des formalen Gleichgewichts anerkennenden ostasiatischen Dekoration mit dem ganzen Reiz des Widerspruchs gewirkt haben. Unvermerkt aber wird das erst nur um seiner Fremdheit willen Nachgeahmte dann zum Herrschenden. Unter dem Einfluß der ostasiatischen Kunst bildet sich das europäische Formgefühl binnen weniger Jahrzehnte von Grund auf um. Was anfangs reizvolle Abwechselung war, wird nun Bedürfnis, die Regellosigkeit asymmetrischer Gestaltung, die einzig von einem feinen, seiner Wirkung sicheren Geschmack im Zügel gehalten wird, wird zur Regel, zur Verbindlichkeit
Farb- eines Stilgesetzes erhoben. Wenigstens e i n e Wurzel des
tafel europäischen Rokoko liegt in Ostasien.

In welchem Bildstoff die Formen dieses Stiles in Europa zuerst vollkommen ausgeprägt worden sind, wird kaum noch mit voller Bestimmtheit festzustellen sein.

Vielleicht wurden sie im Anfang als ein geistreiches Spiel der die Formelemente verschiedenster Art und Herkunft frei verknüpfenden Phantasie mit dem Stift auf das Papier gezeichnet. Jedenfalls fanden sie, wie früher schon die Ornamente der Renaissance und des Barock, in der Form von überall als Vorlage und Anregung zu eigenen Erfindungen zu nutzender Hefte mit Entwurfszeichnungen, die durch den Kupferdruck leicht vervielfältigt werden konnten, die weiteste Verbreitung in alle Werkstätten.

 Eine solche, gleichsam abstrakte Entstehungsweise künstleri-

Abb. 68. Meißener Porzellanschüssel nach japanischem Vorbild
Um 1730. Durchm. 23 cm

scher Werkformen, ist nicht ohne Gefahr, denn der entwerfende Zeichner wird durch die Leichtigkeit der graphischen Darstellung halb bewußt, halb unbewußt zur Erfindung von Formen geführt, die nicht mehr aus dem Geiste eines bestimmten Werkstoffes entstehen und darum erst einer ganz bestimmten Umformung bedürfen, wenn sie in Edelmetall, in Bronze, in Fayence oder Porzellan, in Holz oder Stein verwirklicht werden sollen.

Die Renaissance, das Barock und auch das Rokoko standen nun aber doch noch so fest in der handwerklichen Tradition der Werkstattarbeit, jeder einzelne Kunsthandwerker war durch lange Schulung noch so vollkommen mit den Ausdrucksmöglichkeiten *seines* Werkstoffes vertraut, daß ihm diese Umformung des gezeichneten Entwurfs nach den Forderungen seines Materials leicht erfüllbare Selbstverständlichkeit war.

Oftmals sind auf diese Weise schon im 17., öfter vielleicht noch im 18. Jahrhundert die scheinbar schon unverrückbar festgelegten Grenzen der Formmöglichkeit einzelner Bildstoffe plötzlich weit hinausgeschoben, die Grenzen des einen Bildstoffes zum andern werden gelegentlich wohl auch überschritten, zu widersinnigen Vergewaltigungen aber ist es doch vor dem 19. Jahrhundert nur vergleichsweise selten gekommen.

Freilich beginnt die Zentralgewalt des absoluten Stilprinzips jetzt bisweilen Sonderforderungen der einzelnen Bildstoffe heftiger als in Epochen klassischen Formausgleichs zu unterdrücken. Es gibt Porzellangefäße, die, rein nach ihrer Form betrachtet, aus getriebenem ziseliertem Edelmetall gearbeitet zu sein scheinen, wie überhaupt der ganze Stil des Rokoko in der scharfen Zierlichkeit seiner Form, ganz ähnlich der späten Gotik, sehr viel vom Wesen der Goldschmiedekunst zur Schau trägt. Selbst Holzschnitzereien dieser Zeit wirken bisweilen wie in Silber gegossen und ziseliert, ja die Vorliebe für das edle Metall, der Reiz des Goldes, ist in dieser glänzenden künstlerischen Schlußapotheose des alten Europa noch einmal so groß, daß die furnierten Möbel oft reich mit vergoldeter Bronze beschlagen, daß die Holzrahmen der meisten Luxusmöbel ganz vergoldet werden.

Farbtafel

Nur daß das meiste damals geschaffene Edelmetallgerät der Not späterer Zeit geopfert worden ist, während, wie immer, die nicht noch einmal neu formbaren keramischen Schöpfungen erhalten blieben, erschwert vielleicht die Erkenntnis, in wie hervorragendem Maße die eigentümlichen Bedingungen der Goldschmiedekunst die Werkformen des Rokoko auf allen Gebieten bestimmt haben.

So konnte es geschehen, daß die Rolle, die in dieser großen künstlerischen Formoffenbarung in Wahrheit das Edelmetall gespielt hat, dem Porzellan zugeschrieben wurde, das zur Zeit seiner Erfindung durch den Hofalchemisten Augusts des Starken von Sachsen, Johann Friedrich Boettger, an Wert freilich dem Golde gleich geachtet wurde, dessen Formgestaltung aber nicht im Rokoko, sondern noch ganz in der üppigen Schwere des Barocks wurzelt.

Siebenter Abschnitt

Zwei Öfen

Die Keramik hat sich im Laufe ihrer Entwicklung mehrfach der Architektur verschwistert, in der doppelten Form plastischen Bauzierats und in der Flächenverkleidung mit Boden- oder Wandfliesen. Das geschah zum Beispiel in ausgedehntem Maße in der Baukeramik des Orients, im gesamten Kulturbereich des Islam, in der Frühzeit der griechisch-etruskischen Architektur und in der Backsteinbaukunst des nordischen Mittelalters und der Renaissance.

In Deutschland und in der Schweiz ist seit dem Ausgang des Mittelalters der große Ofen in erklärtem Gegensatz zu dem offenen Kamin der südlichen Länder, Frankreichs und Englands das keramische Hauptstück der Innenarchitektur geworden, mit der er, unverrückbar an die Wand gebunden, eine tektonische Einheit bildet, bisweilen so stark architektonisch geformt, daß er beinahe den Charakter eines besonderen kleinen Phantasiebauwerkes innerhalb des geschlossenen Raumes gewinnt.

In diesen Öfen, die doch niemals bloßes Schaustück sind, erhebt sich seit der Gotik alles technische und künstlerische Vermögen der Hafner zu seiner ganzen Höhe. Erst mit dem achtzehnten Jahrhundert übernehmen Fayence und Porzellan, wie in der gesamten keramischen Gefäßkunst, so auch mit diesem Prunkstück der Innenarchitektur die Erbschaft des Hafnertons, der als künstlerischer Werkstoff die Renaissance nicht überlebt hat.

Zwei Beispiele können den Gegensatz der beiden Zeitalter und ihrer künstlerischen Formbedürfnisse deutlich machen: Ein mit Gold gehöhter, schwarz glasierter Ofen

aus Hafnerton, der im Jahre 1662, also an der Grenzscheide der Spätrenaissance und des Barock, von Andreas Leupold in Nürnberg geschaffen ist. Und ein mit Chinoiserien bunt bemalter weißer Fayenceofen, der im Jahre 1773 in Stockelsdorf bei Lübeck entstanden und von dem Maler Abraham Leihamer dekoriert ist.

Der Renaissanceofen ist „architektonisch" im Sinne des Zeitstils geformt in noch einmal beinahe zur Klarheit eines Schemas entwickeltem Gegeneinanderstellen tragender und lastender Bauglieder. Über einem Sockelgesims auf quadratischen Plinthen stehende leicht drapierte männliche Figuren halten mit beiden gleichmäßig gehobenen Händen als Kopfpolster jonische Kapitäle als Stützen für das die beiden Stockwerke des Ofenaufbaus trennende Gesims. Vier sich im Bewegungsmotiv diagonal entsprechende weibliche Karyatiden an den Ecken des quadratischen Obergeschosses tragen mit korinthischen Kapitälen das breitere und weiter ausladende Hauptgesims, das in seinen Verhältnissen — wie die klassische Regel es verlangt — nicht als Abschluß nur des oberen Stockwerkes, sondern des Gesamtbauwerkes zu gelten hat. Die Wandflächen dieses zweigeschossigen Aufbaus werden durch große und schwere, formüberfüllte Rechteckkacheln mit stark vortretenden, fast vollplastisch wirkenden Reliefs gebildet, auf denen Herkules und die Herrscher der alten Weltmonarchien — so lebendig ist die Antike noch dieser Zeit! — dargestellt sind: Nimrod der Assyrer, Cyrus der Perser, Alexander d. Gr. und Julius Cäsar, die gleichsam den Nischenschmuck einer üppigen Fassadenarchitektur bilden. *Abb. 69*

Aber das Ganze ist schließlich doch nur ein äußerlich architektonisiertes Dekorationsstück, denn in seltsamem Widerspruch ist dieser schwere Bau aus tönernen Figurenpfeilern und Reliefplatten auf viel zu schwache, vielformig gedrechselte Messingstützen gesetzt, die selbst nur die dünnen schmiedeeisernen Träger des eisernen Rahmens verkleiden, auf dem der ganze Ofen ruht.

*

Abb. 69. Nürnberger Ofen

Hafnerton, schwarz glasiert, Teilvergoldung. A. Leupold, 1662 Höhe 3,10 m

Abb. 70. Fayenceofen mit vielfarbigen Chinoiserien von Abraham Leihamer. Stockelsdorf b. Lübeck, 1775. Höhe 2,67 m

Diesem aus architektonischen Einzelstücken — Basis, Geschoß- und Hauptgesims, Karyatiden, Wandfüllungen — zusammengebauten Gebilde einer Töpfer-Architektur, steht
Abb. 70 der Rokoko-Ofen, technisch eine kaum zu überbietende Meisterschöpfung, wie ein Werk aus einem Guß gegenüber.

Nichts mehr von architektonischer Gliederung in der klassischen Form, keine Säulen oder Pfeiler, Gesimse oder Giebel! Und doch besteht eine innere Verwandtschaft zwischen dieser in beständig sich ein- oder auswölbenden Flächen modellierten Form und ganz bestimmten Grundabsichten der gleichzeitigen Baukunst, die dahin strebt, die Schichtungsfugen des Mauerwerks auch bei der aus einzelnen Blöcken gebauten Außenwand nach Möglichkeit durch die Haut einer Putzschicht zu verkleiden, oder wo das nicht geschieht, wie etwa bei der Kuppel der Dresdner Frauenkirche, die Gesamtform noch so suggestiv als Einheit zu behandeln, daß der Gesamtbau gleichsam „mit der Hand modelliert" erscheint.

Das Rahmenwerk des Sockelstreifens unseres Ofens, seiner breiteren, in fünf, sechs Sprüngen sich aufschwingenden Eckpfosten und seines in leichten Kurven die gewölbten Flächen teilenden, einzelne Bildfelder schaffenden dünnen Sprossenwerks, von dem naturalistisch modellierte Rosenzweige herabhängen, formiert eine Art von luftiger Gartenpavillon-Architektur.

In wundervoll graziösem Spiel sind auch hier nicht durch rechtwinkelige Schichtung klassisch-architektonischer Bauglieder, sondern rein durch die Ausdruckskräfte der ornamentalen Formen die latenten Kraftströme, die den ganzen Aufbau durchwirken, sichtbar gemacht. Es ist ein Aufstreben wie in den Strahlen einer Fontäne, die oben zusammenschäumen und in perlendem Fall zurücktropfen.

Und dieser ganze, doch auch wieder — nur in ganz anderer Art als der Renaissanceofen — durch Streben und Sprossen gegliederte Körper ist nun in feinster Belebung und Ausdruckssteigerung seiner an Tektonisches anklingenden Formbildung bunt staffiert: das Rahmen- und Sprossenwerk, die
 Festigkeit des Gerüstes mit kupfergrüner Deckung der Re-

liefs betonend, die in dem Milchweiß ihrer Zinnglasur gleichsam wesenlosen kurvierten Füllungen mit bunten Phantasiechinesen. Ihre märchenhaft spielende Zierlichkeit, mit der das europäische Rokoko das eigene Empfinden sentimentalisch steigert und gleichzeitig witzig ironisiert, ist an die Stelle der schweren, durch die Erinnerung und Tradition von Jahrhunderten belasteten Allegorien der antiken Weltmonarchien getreten.

Achter Abschnitt

Möbel

Die weit überwiegende Mehrzahl der heute noch unentbehrlich erscheinenden Möbeltypen ist erst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts erfunden worden oder hat doch erst damals die endgültige Form erhalten. Das konnte erst in dem Augenblick geschehen, als die Gewohnheiten des gesellschaftlichen Lebens in ihren Grundzügen die gegenwärtige Gestalt anzunehmen begannen.

Umgekehrt aber ist seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, der Blütezeit des Rokoko, auf einzelnen Gebieten der Möbelkunst auch wieder eine Verarmung eingetreten. Der Wechsel aller Kulturbedingungen, die überall der Vereinfachung zustreben, hat zunächst die künstlerische Vollendung des Entwurfs, den Reichtum des Schmucks, die Kostbarkeit des verwendeten Holzmaterials und die Meisterschaft der handwerklichen Arbeit schwer getroffen. In seinem Gefolge hat er dann aber auch die Zahl und Differenziertheit der im täglichen Gebrauch stehenden Gattungen von Möbeln verwandter Art vermindert.

Das gilt in besonderem Maße von den Sitz-, Ruhe- und Liegemöbeln, die das Rokoko um eine lange Reihe später wieder verschwundener Abarten bereichert hatte. Mit eigenen, ihre Form oder ihre besondere Bestimmung bisweilen höchst poetisch und amüsant bezeichnenden Namen benannt, dienten sie allen wechselnden Bedürfnissen der Bequemlichkeit Einzelner oder dem geselligen Beisammensein vieler verwöhnter Menschen.

Überhaupt sind Schrank und Tisch, so bedeutsam sie im Laufe der Jahrhunderte umgestaltet und in ihrer Form ver-

mannigfaltigt worden sind, keineswegs in demselben Maße für den Stand der Kultur, für die gesamte „Haltung" einer Zeit bezeichnend wie die Sitzmöbel. Die Form der letzteren mußte sich in bevorzugtem Maße dem jeweils modischen Kostüm und dem durch die Zeittracht in stiller Übereinkunft unverbrüchlich geregelten Gesetz der Körperhaltung und Bewegung anpassen. Sie haben darum den Umriß dieser typischen Körperhaltung gleichsam erstarrt bis heute am vollkommensten bewahrt.

Nichts macht mit diesen ursprünglichsten, weil im lebendigen Menschen selbst verkörperten Äußerungen des jeweiligen Zeitstils so unmittelbar vertraut, wie der Versuch, aus den während der verschiedenen Stilepochen modischen Sitzmöbeln die körperliche Haltung der längst dahingegangenen Geschlechter zu erschließen, ja diese Haltung im eigenen Körper mit ihrer ganzen Besonderheit selbst wieder lebendig zu machen.

*

Wie das 18. haben auch die früheren Jahrhunderte Möbel erfunden, die mit ihrer Zeit vergangen sind, zum Teil, weil sie später durch vollkommenere Formen ersetzt worden sind, zum Teil, weil ihre Form so eng mit bestimmten Lebensgewohnheiten verknüpft war, daß sie deren Bestehen nicht zu überdauern vermochten.

Trotzdem lassen sich wenigstens einzelne noch heute lebendige Möbelformen durch alle Metamorphosen, die sie durchgemacht haben, bis in die ersten Anfänge der uns aus Originalen vertrauten Geschichte des Möbels zurückverfolgen. Freilich reicht diese Geschichte des Möbels bei der materiellen Wertlosigkeit und Vergänglichkeit des Holzes, über den Beginn des 13. Jahrhunderts überhaupt kaum irgendwo hinaus und ihre Quellen fließen zudem in dieser Frühzeit auch nur ganz dünn und spärlich.

Die reichste und folgerichtigste Ausgestaltung hat die Gattung der Kastenmöbel erfahren, deren Urform wir in der Truhe des frühen Mittelalters erkennen. Aus dieser Wurzel wächst ein weitverzweigter Baum auf, dessen einzelne Äste — einen Seitenast bildet zum Beispiel eine

Art von Sitzmöbeln, wie ja die Truhe selbst in ihrer Frühzeit auch als Sitz diente — zum Teil abgestorben sind, zum Teil durch Aufpfropfen fremder Reiser aus der Art geschlagen zu sein scheinen. Der Hauptstamm aber kann doch noch durch alle nachmittelalterlichen Jahrhunderte bis zum Schrank und bis zur Kommode verfolgt werden.

Die Truhe, als deren noch kunstlose Vorform der von oben her ausgehöhlte und zugedeckte, zum Sitzen wie zum Bewahren gleich geeignete Baumstamm betrachtet werden darf, ist das einzige Kastenmöbel der an Möbelarten überhaupt ganz erstaunlich armen frühmittelalterlichen Jahrhunderte. Sie hat sich bis tief in die Renaissance des 16. Jahrhunderts hinein erhalten, in bestimmten Gegenden Norddeutschlands sogar in einer ganz ursprünglichen Art des Zusammenbaus.

Die Langwände des Truhenkastens bestehen hier aus zwei bis drei starken Brettern oder Bohlen mit wagerechtem Faserlauf, die mit ihren zugeschärften Schmalseiten in Nuten zweier senkrecht gestellter Bohlen eingeschoben sind, deren Verlängerung nach unten zugleich die Truhenfüße bilden. Die Seitenwände bestehen aus ebensolchen Querbrettern wie die Vorder- und Rückseite, sie sind durch querlaufende mit den Stollenbrettern der Vorder- und Rückwand verzapfte und verdübelte balkenförmige Bohlen und ebenso gesicherte Klötze verstärkt, deren Außenflächen in der gleichen Ebene mit den Außenkanten der Stollenbretter der Truhe liegen. In die Deckeloberfläche ist meistens ein doppeltes Vierpaßfeld flach vertieft eingeschnitten.

Abb. 71—73

Die Verzierung der als Schauseite reich geschnitzten Vorderfläche schließt sich in den ältesten erhaltenen Beispielen mit säulengetragenen Rundbogenarkaden der Dekorationsform des romanischen Baustils an. Erst verhältnismäßig spät, dann aber in sehr ausgiebigem Maße, werden die Formelemente der gotischen Architektur in das, selbstverständlich immer aus dem vollen Körper des Bohlenholzes gewonnene, nicht etwa nur vorgeblendete Schnitzwerk der gotischen Truhen übernommen.

Übrigens bewahrt gerade die Möbelkunst Elemente früherer Stile oft mit besonderer Treue. Auf einer aus

Abb. 71. Truhe aus Eichenholz Lüneburg. Querbohlen um 1430, Stollenbretter um 1490. 176 × 102 × 88 cm

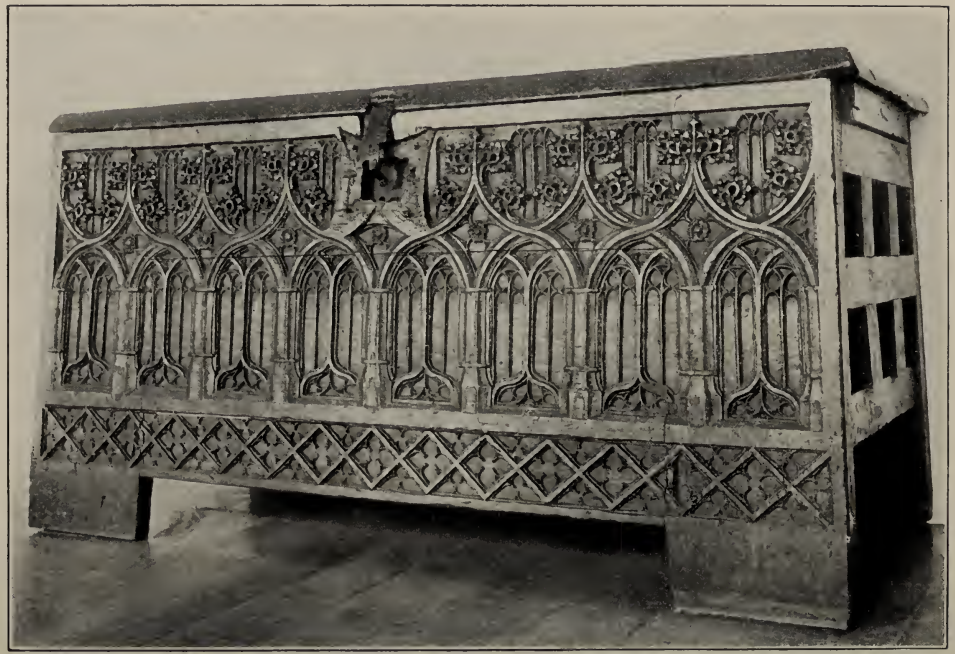

Abb. 72. Truhe aus Eichenholz — Lüneburg, Ende des 15. Jahrh. 178 × 93 × 72 cm

Abb. 73. Truhe aus Eichenholz mit der Geschichte des Tobias — Lüneburg 1545. Untere Breite 2,06 m

Abb. 71 Lüneburg stammenden Truhe, die nach Ausweis der in die Stollenbretter eingeschnittenen Wappen der Lüneburgischen Geschlechter Bromes und Schomaker erst in den neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts entstanden sein kann, wirken die schon arg ins Vegetabilische verwilderten Spitzbogenarkaden spät, die Figuren sind in die Tracht der ersten Hälfte des Jahrhunderts gekleidet und der links laufende, von Hunden verfolgte Hirsch unter der Arkadenreihe wirkt eher noch früher. Diese Verschiedenartigkeit des Stils wäre auch dann auffallend, wenn die Vermutung, es seien in diesem Falle ältere Querbohlen mit später gearbeiteten Stollenbrettern gegen Ende des Jahrhunderts zu einer neuen Truhe zusammengefügt, zu Recht besteht.

Es ist ein durch die figürliche Schnitzerei besonders bemerkenswertes Stück. In drei paarweise einander zugewandten Gruppen sind die drei menschlichen Lebensstufen einander gegenüber gestellt: Mädchen und Jüngling, Frau und Mann, Greisin und Greis.

★

Abb. 72 Rein architektonisch gegliedert ist eine zweite, gleichfalls aus Lüneburg stammende spätgotische Truhe. Wie bei Heiligenschreinen der gleichen Zeit den ganzen kirchenartig gestalteten Bau, überzieht hier eine breit sich öffnende Reihung von Maßwerkfenstern dicht an dicht geschlossen die ganze Vorderfläche der Truhenwand, ohne auf den entgegengesetzt gerichteten Faserlauf der horizontalen Querbohlen und der senkrechten Ständer Rücksicht zu nehmen und ohne rechts oder links einen besonders betonten Abschluß zu finden. Über den blinden Fensteröffnungen schwingen die Spitzbogen konkav zusammen und streben mit Krabben besetzt zu den krausen Kreuzblumen auf. Ein unten querlaufendes, etwas nüchtern gestaltetes Schmuckband verstärkt die aufstrebende Wirkung des Hauptmotivs.

★

Die gleiche zimmermannsmäßige Bohlenkonstruktion zeigt auch noch eine dritte Lüneburger Truhe, die am Überfallriegel des schmiedeeisernen Schlosses die Jahreszahl 1545 trägt, offenbar das Jahr, in dem der 1544 zum Sülfmeister

gewählte Bürgermeister Georg von Töbing Anna Semmelbeckerin ehelichte. Die schwungvoll gezeichneten Wappen beider Eheleute schmücken die Fußstücke der Stollenbohlen. *Abb. 73*

Bei gleichem Aufbau der Truhe aber welch anderes Bild! Die strenge Gliederung der Schauseite durch steigendes, abstrakt-architektonisches Maßwerk ist wie fortgewischt. An seiner Stelle tut sich eine von überreich gegliederten Frührenaissancesäulen getragene flachbogig-offene Halle auf, die weite Durchblicke in die Landschaftsferne und in allerlei perspektivisch vertiefte Innenräume frei gibt. In figurenreichen Szenen spielt sich die Geschichte des Tobias — gewiß im Anklang an den Namen Georgs von Töbing gewählt — vor unsern Augen ab: und das Detail der mit aller Feinheit wiedergegebenen Zeittracht gibt der Darstellung der alten Geschichte etwas unmittelbar Gegenwärtiges.

Gewiß ist diese Art, die feste Wand der Truhe durch alle Mittel der Perspektive, der Landschafts- und Raumdarstellung zu durchbrechen, sie gleichsam aufzulösen und in ihrer realen Existenz zu vernichten, stillos: wir ermessen daran, mit welcher unwiderstehlichen Gewalt Leben und Wirklichkeit Gestaltung fordernd mit dem 16. Jahrhundert in die Welt der späten Gotik einbrachen.

*

Ob freilich der Entwurf der großen Bühnendekoration dieser Truhenwand, auf der über ein Viertelhundert prächtig kostümierter Personen agiert, von dem Schnitzer selbst stammt, mag billig bezweifelt werden.

Die Werkstatt-Tradition nahm das Neue überall willig, ja vielleicht wirklich mit dem ganzen Schwung der Begeisterung auf, ohne doch gleich von Grund her neu bauen zu können. Dies Neue war ja nicht ganz selbständig im eigenen Boden gewachsen, und wenn auch das Erdreich für die aus dem italienischen Süden herübergetragenen Samenkörner vorbereitet war, die Pflanze, die nun aufwuchs, war doch durch die Kräfte des Bodens in Gestalt und Blüte mitbestimmt. Daß es sich hier um einen Prozeß völliger Erneuerung handeln solle, haben damals nur die wenigsten, in seiner letzten Tiefe hat es vielleicht nur der eine Albrecht Dürer erkannt.

Der Süden Deutschlands, der Italien nicht nur geographisch und wirtschaftlich, sondern seiner ganzen Anlage nach näher stand, hat sich der Renaissance auf allen Gebieten des geistigen und künstlerischen Lebens früher und leichter hingeben können, als der Norden. Auch in der Möbelkunst blieb die Renaissanceform hier zunächst doch wesentlich nur ein neuer Schmuck, mit dessen naturverwandten, menschlich empfundenen Formen das alte Baugerüst der spätgotischen Werkformen bekleidet wurde.

Abb. 73 Das gilt, wie wir sahen, von der Truhe, deren gotische Konstruktion nicht angetastet wurde, es gilt ebenso von einer zweiten spätmittelalterlichen Möbelart, dem großen vielteiligen Schrank, der in Norddeutschland zumeist in eine vorgesehene Wandnische eingebaut, mehr nur als Teil der umlaufenden Wandvertäfelung erscheint.

Abb. 74

An seinem schreinermäßigen Aufbau ist allerdings schon im Beginn des 16. Jahrhunderts — früher also als bei den Truhen — eine wesentliche Neuerung durchgeführt, die für die ganze Folgezeit maßgebend bleiben sollte: die Konstruktion mit Rahmen und Füllungen. Das bedeutete zunächst einen praktischen Vorteil: die Füllungsbretter sind den Rahmen mit so viel Spielraum eingelassen, daß sie unter den wechselnden Einflüssen von Trockenheit und Feuchtigkeit weder reißen, noch sich werfen können. Aus diesem Technischen folgte aber zugleich ein Künstlerisches: indem nun die geschnitzten Füllungsbretter den glatten oder einfach profilierten Rahmen eingefügt wurden, ergab sich wie von selbst eine größere Klarheit der Gliederung des Aufbaus und der Schmuckverteilung, die ganz im Sinne der Absichten und Formbedürfnisse gelegen war.

Alle diese schon von der Spätgotik gefundenen Vorteile macht die Renaissance sich zu nutze: in seinem Aufbau aber gleicht der große Aktenschrank des Rathauses von Buxtehude aus dem Jahre 1544 noch vollkommen dem um etwa eine Generation älteren gotischen Wandschrank.

Abb. 75

Abb. 74

Auch hier, um die Mitte des 16. Jahrhunderts also, noch eine Vielzahl einzelner, durch besondere Türen verschließbarer Schrankfächer, die für den ersten Blick völlig gleich-

wertig aneinandergefügt zu sein scheinen. Ja, das Neue scheint sich in der Tat zunächst ganz auf die Form des Ornamentes, der symmetrisch geordneten Pflanzenranken, der zum Teil antikisierend, zum Teil zeitgenössisch kostümierten Medaillon-Bildnisse und der kleinen Figürchen unter einem Renaissance-Rundbogen auf der unteren Mitteltür, zu beschränken. Und etwa noch darauf, daß das schmiedeeiserne Beschlagwerk, dessen Form übrigens noch jetzt, noch im Jahre 1544, rein gotisch ist, weniger stark hervortritt.

Und doch wäre damit das Entscheidende übersehen. Wesentlicher als dieses Äußerliche der ornamentalen Einkleidung des gotischen Gerüstes, die sich so stark als das Neue gibt, ist zweierlei: daß die reiche Profilierung der Rahmenhölzer den Gegensatz von Rahmen und Füllung deutlicher hervorhebt, daß sich in der Form der Außenpfosten des Schrankes architektonische Elemente des neuen Stiles ankündigen, vor Allem, daß der deutlicher horizontal geschichtete Schrankkörper hier nicht auf zwei Kufenhölzern hohl schwebt, sondern fest auf einem vortretenden, ringsprofilierten Sockel ruht und über den nutzbaren Fächern einen Aufsatz trägt, der mit drei dekorativen Querfüllungen und vorkragendem Hauptgesims beherrschend abschließt.

Der Buxtehuder Schrank ist also doch nicht so ganz, wie *Abb. 75*
es zuerst schien, nur eine äußerliche Zusammenfassung beliebiger einzelner Fächer, sondern ein zwischen Sockel und Gesims und den bevorzugt behandelten Seitenrahmenstücken zu einer Einheit gebildeter Bau.

Vergleicht man ihn freilich mit einem im Jahre 1541 von Peter Flötner gearbeiteten oder doch entworfenen süddeutschen Schrank, so wird sofort fühlbar, wie weit der Norden um diese Zeit noch hinter dem Süden zurückgeblieben war. Hier in Nürnberg ist damals der neue Renaissancetypus des viertürigen Schrankes schon fertig ausgebildet, hier hat schon die Hochrenaissance um die Mitte des 17. Jahrhunderts die bis heute fortlebende Form des Schrankes mit zwei großen hochrecht- *Abb. 76*
eckigen Türen geschaffen, während damals im Norden immer noch das alte spätgotische Schema des vielteiligen

Abb. 74. Spätgotischer Eichenholzschrank mit Faltwerkornament
Lüneburg, um 1500. Höhe 2,50 m, Breite 2,05 m, Tiefe 51 cm

Abb. 75. Aktenschrank aus dem Rathause in Buxtehude. 1544
Höhe 2,40 m, Breite 2,12 m, Tiefe 47,5 cm

Fachschrankes nur mit Hilfe der in Generationsfolgen wechselnden Stilornamente variiert wurde. Das zartgliedrige Blattwerk und die Grotesken der Frührenaissance werden in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts von dem Rollwerk, das Rollwerk dann wieder von den Knorpelwerk- und Ohrmuschelformen des 17. Jahrhunderts abgelöst. Die Konstruktion des Aufbaus aber bleibt fast unverändert bestehen.

Erst jetzt, und zwar nicht unter süddeutschem, sondern unter holländischem Einfluß, verschwindet auch in Norddeutschland dieser immer etwas kleingliedrig wirkende Aufbau nach etwa zweihundertjähriger Herrschaft. An seine Stelle tritt end-
Abb. 77 lich auch hier der viertürige Schrank mit Schubladen-Sockelgeschoß und gedrehten Säulen. Seine farbige Wirkung bestimmt das Nußbaumholzfurnier, das alle Außenflächen des Möbels mit einer wundervoll tief rotbraunen Farbenhaut von sanftem, fließendem Spiegelglanz überkleidet, dieses Furnier, dessen farbige Tiefe da, wo die Schränke durch Jahrzehnte auf den Räucherdielen abgelegener Bauernhäuser eine sichere und unberührte Unterkunft gefunden haben, durch die veredelnde Wirkung der Zeit und des beizenden Holzrauches noch über die ursprüngliche Wirkung hinaus gesteigert ist.

Im Verlauf weniger Jahrzehnte hat sich dann auch in Niederdeutschland der Übergang vom viertürigen zum zweitürigen Schrank vollzogen, vielleicht im Zusammenhang mit einem Wechsel des Kostüms, das nun nicht mehr zusammengelegt in der Truhe oder im Schrankfach, sondern langhängend aufbewahrt werden sollte.

Den Schmuck dieser mächtigen norddeutschen Dielenschränke, die von Hamburg bis Danzig in der Grundform gleich, nur in Einzelheiten der Hauptgesims- oder Giebelbildung charakteristisch verschieden gestaltet werden, bestreitet die Schreinerarbeit zierlichster Verkröpfungen aller Profile und ein überreich entfaltetes Schnitzwerk auf dem Mittelschild des Kranzgesimses, auf den Kapitälen und Pilastern und in den Eckstücken der beiden mächtigen Türflügel.

 Überall waltet in der Verteilung und Durchbildung dieser

Abb. 76. Zweitüriger Schrank. Eschenfurnier. Schnitzerei: Nußbaum
Figuren „Hoffnung“ und „Glaube“ nach Peter Flötner. Regensburg, um 1675. Höhe 2,30 m

Abb. 77. Viertüriger Schrank mit Nußbaumholzfurnier
Hamburg, um 1650. Höhe 2,50 m

ganz auf die starken Gegensätze von Licht und Schatten berechneten Schnitzerei volle Freiheit der Gestaltung. Ihre helldunkle Rauheit hebt sich wirkungsvoll von den sanft geglätteten Politurflächen ab, die nur in den minutiösen Verkröpfungsdetails heftig aufblitzen. Engelputten und heilige Figuren schmiegen sich in die meist von bequasteten Bändern durchzogenen Pilastergehänge der großen Schränke; Rosen, Maiglöckchen und andere, am liebsten großblütige Blumen, Beeren- und Eichenzweige durchbrechen das Akanthusrankenwerk, in dem pickende Vögel sitzen.

Es sind dieselben künstlerischen Mittel, mit denen auch der Schmuck der gleichzeitigen norddeutschen Kabinettschränke bestritten wird. Eine ganze Welt großer und kleiner, immer in üppigster Fülle schwellender Glieder prangender Gestalten belebt das fast wieder gotisch ausgezaddelte Akanthusrankenwerk des geschnitzten Hauptstücks, das hier als Gehänge die Öffnung des Untersatztisches verkleidet, und die Zwickel und Eckstücke des Aufsatzes und der Türflügel. *Abb. 79*

*

Die typische Form des Kabinettschrankes aber, der zum Bewahren kleinerer Kostbarkeiten, wertvollen Sammlungsbesitzes oder auch wichtiger Dokumente diente, ist ebenfalls nicht erst um diese Zeit im Norden, sondern schon etwa zwei Generationen früher in Süddeutschland, wahrscheinlich in Augsburg erfunden worden, wenigstens werden diese Schränke, deren Stammbaum nach Spanien zurückleitet, schon in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts selbst in französischen Inventaren als Augsburger Arbeit bezeichnet. *Abb. 78*

Es handelt sich bei dieser Schrankform, die nur eine, durch den Gebrauchszweck bestimmte, beschränkte Lebensdauer gehabt hat, um die Verbindung eines vielfächerigen Kastenaufbaus und eines meist einfach gestalteten Tisches. Das „Kabinett" ist also ursprünglich eine Art von hochgesetzter Truhe, die nur nicht mit einem Klappdeckel von oben, sondern von vorne mit zwei sich seitlich öffnenden Türflügeln oder mit einer auf vorziehbare Stützhölzer niederzulegenden Klappe verschlossen ist, und deren Hohl-

Abb. 78. Augsburger Kabinettschrank

Ebenholz mit vergoldeten Bronzebeschlägen und Lackmalerei auf Silberfolie unter Verglasung, um 1630. Höhe 1,65 m

Abb. 79. Kabinettschrank
mit Nußbaumholzfurnier und Schnitzerei. Hamburg, um 1700. Höhe 2,50 m

raum in ein türverschlossenes Mittelfach und zahlreiche Horizontalschichten größerer und kleinerer Schubladen zerlegt erscheint.

Damit ist die Urform für verschiedene spätere Möbeltypen gewonnen. Das Kabinett mit niederzulegender Klappe
Abb. 81 lebt in dem Schreibschrank des 18. Jahrhunderts, ja noch
Abb. 83 in dem Sekretär des beginnenden 19. Jahrhunderts fort, beide Male verbunden mit einem kommodenartigen Unterbau und einem, dort schrankartig bedeutenden, hier etwas verkümmerten Aufsatz. Auch die Kommode selbst, die, wie ihr Name sagt, um der Bequemlichkeit willen erfunden ist, hat im Kabinett mit der Horizontalschichtung seiner Schubladeneinrichtung ihren Vorläufer, nur daß das spätere Möbel meist wieder truhenartig tief auf dem Boden steht, und daß es auf einen besonderen Türenverschluß ganz verzichtet.

Der Kostbarkeit des Inhaltes, für den die Kabinettschränke des 17. und 18. Jahrhunderts bestimmt waren, entsprechend ist ihre künstlerische Ausstattung meist überaus prächtig. Es waren dies die ersten Luxusmöbel großen Stils, Meisterschöpfungen des Augsburger Kunsthandwerks, der Augsburger „Kistler". Exotische Hölzer werden bevorzugt, mit dem sanften tiefschwarzen Glanz des dichten Ebenholzes verbindet sich das Weiß von Elfenbeineinlagen oder der Reichtum vergoldeter Bronzebeschläge, die oft den Hauptschmuck des Kabinetts ausmachen. Bisweilen tritt gar echter durchscheinender Silberschmelz in breiten Flächenverkleidungen hinzu oder in täuschender Nachbildung seiner Wirkung wie
Abb. 78 in unserem Falle Silberfolie mit Buntmalerei, deren leuchtende Lackfarben die ornamentalen Ausschnitte von polierten vergoldeten Auflagen durchbrechen, so daß die ganze Front des geschlossenen und alle Innenflächen des geöffneten Kabinetts von ebenholzschwarzen Flächen, von blankem Gold und leuchtenden Farben strahlen.

★

Die technisch und künstlerisch gleich folgenreiche Neuerung des ausgehenden 16. Jahrhunderts war die Konstruktion des Kastenmöbels in Rahmen und Füllungen gewesen. Das
 17. Jahrhundert entdeckte den Reiz des edlen exotischen und

Abb. 80. Kunstschrank mit vergoldetem Messinggitter
aus dem braunschweigischen Schlosse Salzdahlum. Um 1720. Höhe 2,41 m

der verschiedenartig gemaserten und gefärbten einheimischen Hölzer in massiver Verarbeitung oder in der Furnierverkleidung der Außenflächen des Möbels.

Hier baut das 18. Jahrhundert weiter. Jetzt wird kaum irgendwo an vornehmen Möbeln noch das Kernholz gezeigt. Es verschwindet vollkommen unter der Vergoldung des Holzgestells von Sitzmöbeln und Konsoltischen oder unter dem aus verschiedenfarbigen oder durch ihren wechselnden Faserlauf gemusterten Hölzern gebildeten Mosaik des Marquetteriefurniers.

Die Mannigfaltigkeit der verschiedenen Möbelarten wird nun fast unübersehbar. Geschlossenen Typenreihen stehen Einzelmöbel gegenüber, die für einen bestimmten Besitzer oder zu bestimmtem Zweck geschaffen sind.

So hat sich zum Beispiel Herzog August Wilhelm von Braunschweig (1714 bis 1731) eine Reihe von acht Prunkschränken für seine Kunstsammlungen im Schlosse zu Salz-
Abb. 80 dahlum anfertigen lassen, deren schwere Rollenfüße und Kapitäle vergoldet, deren Rahmenwerk und Pfeiler mit Bandwerk in naturfarbenen Furnieren ausgelegt sind. Vorder- und Seitenflächen der Schränke sind verglast, um einen Blick auf die Kunstwerke und Kuriositäten, die sie aufnehmen sollten, zu gestatten. Den Hauptschmuck aber bilden die vor den Glasflächen liegenden durchbrochenen Schutzgitter aus starkem, im Feuer vergoldetem Messingblech mit Ornamenten des für das zweite und das beginnende dritte Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts bezeichnenden „Laub- und Bandelwerks", in dem oben das von Löwen gehaltene Wappen von Braunschweig unter dem Herzogshut und einem Tuchgehänge erscheint.

Der Gesamtaufbau dieser barocken Schrankfassade mit ihren abgefaßten Seitenflächen und dem symmetrisch gekräuselten Giebel ist streng, regelrecht, ja steif, die ausgesägten vergoldeten Schmuckplatten sind wie der Grundriß des großen Gartenparterres eines Barockparks geformt. Alle Linienschwünge des Kurvenwerks treffen in rechten Winkeln aufeinander. Es herrscht ein gemessener Rhythmus der
 Formbewegung: „als wären's Verse Boileau's".

★

Abb. 81. Schreibschrank mit Marquetteriefurnier
von J. G. Fiedler, Berlin 1775. Höhe 2,30 m

Dann folgt das Rokoko, das auch die Flächen der Möbel sich vorwölben und zurückschwingen läßt, als wäre Holz ein Stoff, der sich wie Silber oder Gold treiben und ziselieren oder wie plastischer Ton modellieren ließe. Bis tief in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts schwingt diese volle Bewegung aller Formen aus, um sich erst in den siebziger Jahren allmählig wieder zu beruhigen.

Abb. 81 Eine Schöpfung dieser Zeit neueinsetzender Versteifung der Form ist der große Schreibschrank, den der Hoftischler Friedrich des Großen, J. G. Fiedler in Berlin, im Jahre 1775 angefertigt hat, ein großes Kompositmöbel à trois corps, aus Kommode, Schreibfach mit Klappe und Aktenschrank bestehend. Alle Flächen sind mit bunten, zum Teil durch Brennen schattierten Bildintarsien furniert, auf den Schubladen des Sockelgeschosses auch mit vergoldeten Bronzebeschlägen versehen, während die Schlüssellöcher der Schreibplatte und des Schrankaufsatzes sorgsam in den Intarsien versteckt sind und nur bei dem Druck geheimer Stellen des Randes mechanisch aufklappen.

Merkwürdig prägt sich in den Formen des Möbels und in den Motiven seines Intarsienschmucks die Übergangstimmung vom reinen Rokoko zum beginnenden Klassizismus aus.

Alle Flächen sind noch konkav oder konvex gewölbt, so daß jeder Querschnitt durch die einzelnen Geschosse des Aufbaus eine graphische Figur mit drei in Kurven bewegten Seitenlinien — nur die Rückwand des Schrankes ist plan — ergeben würde, die Füße aber sind nun nicht mehr gleichsam elastisch federnd bewegt, sondern starr, beinahe schon wie antike Säulen gestaltet, nur viel schärfer zugespitzt.

Auf der konkaven Fläche der Schreibplatte verkörpern galante Gesellschaftsszenen im Stile François Bouchers noch vollkommen die leichte Stimmung des Rokoko, zwischen diesen beiden heiteren Bildern sorglosen Lebensgenusses aber hängt an einer Bandschleife ein antikisierendes Profilbildnis Friedrichs des Großen in der Form einer großen Medaille. Ähnliche Medaillons, leichter umkränzt,

 hängen über den von der Gefühlsseligkeit der Zeit ganz

Abb. 82. Zweitüriger Schrank mit Nußbaumholzfurnier
Hamburg, um 1775. Höhe 2,90 m

erfüllten antiken Ruinenlandschaften der beiden Türen des Schrankaufsatzes und eine ähnliche Landschaft schmückt endlich das vortretende, mit Hängetropfen gezierte Schild des Kommodenunterbaus zwischen bronzevergoldeten Ovalmedaillons und bronzevergoldeten Handhaben in Form von dicht gewundenen Lorbeergirlanden.

*

Hier handelt es sich um ein höfisches Prunkmöbel, das vielleicht ursprünglich für eines der Potsdamer Schlösser des Königs bestimmt gewesen ist und natürlich hatte der höfische Stil des Rokoko in dieser Atmosphäre ein längeres Leben, als in der tieferen bürgerlichen Schicht, aus der die Ideen emporwuchsen, die das gesamte Weltbild Europas innerhalb weniger Jahre völlig umgestalten sollten.

Abb. 82 Der diesem Prunkmöbel etwa gleichzeitige große zweitürige Dielenschrank — ein letzter Abkömmling des mächtigen barocken „Hamburger Schapps" — ist nur noch im Aufriß bewegt, seine Flächen halten sich alle schon flach in der Ebene. An den sprudelnden Stil des Rokoko erinnert nur noch der im Aufschwung gesprengte Giebel, und das Schnörkelornament aus c-förmigen elastischen Kurven mit anhängenden naturalistischen Rosenzweigen auf den Schilden der Türflügel, auf den drei Pilasterkapitälen und etwa die seitlichen Abschrägungen der Vorderfläche der Schrankfassade. Auf der Mittelkonsole zwischen den beiden Giebelhälften aber steht hier schon eine antikische Vase mit eckig gebrochenen Henkeln, wie ein Zukunftssymbol.

*

Das beginnende 19. Jahrhundert bringt dann den vollkommenen Sieg der geraden Linie in Grundriß und Aufbau und das Vordringen antiker Architekturformen. Diese strenge Gradlinigkeit gilt auch da, wo die Aufgabe eines mehrteiligen Kompositionsmöbels zur Lösung steht.

Abb. 83 Die in ihren Abmessungen zierliche Schreibkommode mit verspiegeltem Schrankaufsatz, dessen Seitenfächer auf die halbe Tiefe des Möbels zurücktreten, ist der bürgerliche Abkömmling des intarsiengeschmückten Schreibschrankes mit dem Bildnis Friedrichs des Großen.

Abb. 83. Biedermeier-Sekretär
Mahagonifurnier. Um 1820. Höhe 1,80 m

Hier ist alles aus dem rechten Winkel konstruiert, auf Intarsien und Schnitzerei ist völlig verzichtet, den einzigen Schmuck bildet die tiefe Farbe des Mahagonifurniers, von dessen starkem Rotbraun sich die blanken Messingverzierungen der Schlüsselschilde und einer offenen Spitzbogengalerie, die Vergoldung der Vasen und Kapitäle von sechs mild weißen Alabastersäulen und das große in Wedgwoodfarben weiß auf himmelblauem Grund gemalte Lackbild der Schreibplatte abheben.

Noch dieser letzte bürgerliche Nachfahr prächtiger Ahnen aber hat eine Eigenart der „Kabinette" des Barock, ja der Hochrenaissance bewahrt, die stets einen größeren Reichtum der Innenausstattung durch eine schlichtere Behandlung des Äußeren der Prunkmöbel vor neugierigen Augen zu verbergen pflegten.

Abb. 78 u. 79

Wird die Schreibklappe dieses biedermeierlich-schlichten „Sekretärs" niedergelegt, so bietet sich im Innern das überraschende Bild einer mit farbig gebeizten Furnieren und mit zierlichen Goldbronzebeschlägen verschiedener Form geschmückten Schaufläche, in deren Mitte — auch dies eine Erfindung schon der späten Renaissance — durch Spiegel, die im Winkel zu einander gestellt sind, eine in Wahrheit gar nicht vorhandene Raumtiefe vorgegaukelt wird. Eine Art von Tempelchen mit weißen Alabastersäulen scheint dem Innern des Schreibschrankes eingefügt zu sein.

So lange blieb die zwei Jahrhunderte alte Tradition in stets mit dem Zeitstil wechselnden Formen lebendig. Dann aber bricht die Entwicklung plötzlich ab. Der Beginn des 19. Jahrhunderts fällt mit dem Ende der klassischen Werkkunst nicht nur in Deutschland, sondern in ganz Europa zusammen.

Heute kündigt sich wieder der Beginn einer neuen Zeit an. Noch einmal, ein volles Jahrhundert nach dem Abschluß der klassischen Epoche, will sich in unendlich viel größeren Ausmaßen alles Geschehens der Vorgang wiederholen, der schon damals das Ende des aus lebendiger Tradition sich entwickelnden künstlerischen Schaffens zu besiegeln schien.

Die gegenwärtige Weltlage ist der vor hundert Jahren in vieler Beziehung merkwürdig verwandt. Mit der großen französischen Revolution war damals eine lange geistige und soziale Entwicklung zum Abschluß gekommen, in einer vollkommen veränderten Schichtung der Gesellschaft trat Europa in das 19. Jahrhundert ein. Und nun wirkte mit der durch die napoleonischen Weltkriege verschuldeten Verarmung ein erstaunlicher Aufschwung der Technik zur Schaffung eines neuen Weltbildes zusammen.

Ähnlich ist es heute. Wir erleben wieder eine vor kurzem noch unvorstellbare Umordnung aller Verhältnisse, wieder ringt eine neue Gesellschaftsschicht mit neuen Bedürfnissen und Forderungen um soziale und geistige Anerkennung. Das Gewicht der einzelnen schöpferischen Persönlichkeit scheint durch das Gewicht der Masse erdrückt werden zu sollen, und wieder steht der äußeren Verarmung eine ganz neue Weiten öffnende Entwicklung der gesamten technischen Maschinerie des Lebens ausgleichend zur Seite.

Es ist selbstverständlich, daß die neuen Kräfte und Leistungen sich auch jetzt wieder die ihrem Wesen entsprechenden Formsymbole neu schaffen, und daß sich die bisher gültigen Formbegriffe vollkommen verändern müssen.

Das Band zwischen dem Einst und dem Heute scheint nun wirklich endgültig zerschnitten zu sein. Wir müssen unsern eigenen Weg gehen und in ganz neuer Weise auf eigene Hand zu leben versuchen.

Damit scheint in der Tat der Wert aller Leistungen der Vergangenheit, vor allem der Wert aller künstlerischen Leistungen in Frage gestellt zu sein, die ja ihrem Wesen

nach auf der schöpferischen Kraft der einzelnen Persönlichkeit beruhen.

Ihr unmittelbar zu nutzender Wert gewiß.

Die Zeit wird nicht wiederkommen, wo die Einzelformen, die irgend eine Epoche der Vergangenheit als Ausdruck ihres Wesens geschaffen hat, in ähnlicher Weise nachgeschaffen, nachgeahmt werden können, wie es das 19. Jahrhundert mit schließlich doch fruchtlosem Bemühen mit allen Stilformen früherer Zeiten versucht hat.

Es gibt aber noch einen anderen und einen höheren Wert, als den der praktischen Nutzbarkeit.

In dem Maße, wie die Kunstwerke der Vergangenheit menschliche Empfindungen rein ausgesprochen haben, sind sie von ewiger Gültigkeit. Nicht allein als die wichtigsten historischen Zeugnisse für einen geistigen Zustand, der einmal bestanden hat und nun für immer vorübergegangen ist, sondern als Dokumente der in sichtbar-unvergänglicher Form ausgedrückten Auseinandersetzung des menschlichen Geistes mit der für sich gestaltlosen und stummen Materie. Es gibt Formsymbole von beständig gleicher Wirkungskraft: immer wird die Sprache aufstrebender und lastender Formbewegungen, die innere Lebensenergie gespannter Umrisse verstanden werden.

Nicht die Vermehrung unseres Wissens um die Tatsachen des einmal Gewesenen ist das letzte Ziel aller historischen Forschung. Dieses Wissen ist nur Mittel zu höherem Zweck. Es soll der Erziehung zur Freiheit des Urteils dienen dadurch, daß es zur Erkenntnis der inneren Gesetzlichkeit alles Geschehens hinleitet. Diese Gesetzlichkeit läßt sich freilich nicht in Paragraphen eines Lehrbuches fassen, sie kann aber doch erlebt und in das Gefühl aufgenommen werden.

Wahre Objektivität des Urteils — und sie ist das höchste Ziel aller Charakterbildung — ist am sichersten aus solcher Lehre der Vergangenheit zu gewinnen. Nur wer aus der Vergangenheit die Kraft zur selbstlosen Beurteilung der Gegenwart zu gewinnen vermag, wer das historische Urteil zum politischen, in die Zukunft weisenden und die Kräfte der Zukunft vorausahnenden Urteil zu erweitern vermag, nutzt die Lehren der Geschichte recht.

Das gilt nicht allein von der Beurteilung der Ereignisse der sozialen Entwicklung oder der im engsten Sinne so genannten „politischen“ Geschichte, die doch nur einen ganz engen Ausschnitt aus der Tatsachenfülle der Vergangenheit gibt, es gilt in höchstem Maße auch von der Geschichte der künstlerischen Form.

Denn überall sind hier die gleichen oder doch einander nächst verwandte Kräfte wirksam: immer handelt es sich im Kunstwerk um das Ergebnis der Reibung zwischen dem Willen des Einzelnen und dem Widerstand der Vielen oder zwischen dem Formbedürfnis des Schaffenden und dem Widerstand des ungeformten Stoffes, der sich auf seine Weise der Gestaltung widersetzt oder ganz zu entziehen sucht.

So betrachtet, muß auch der vertraute Umgang mit den Formschöpfungen vergangener Zeiten der Kunst der Gegenwart und damit dem Leben dienen, dem wir alle verpflichtet sind.

Ende

Die Abbildungen:

Titelseite: Brettstein aus Walroßzahn mit der Darstellung von Simsons Kampf mit dem Löwen. Köln, Mitte des 12. Jahrh.

Farbentafel A: Fayencekrug mit vielfarbiger Blumenmalerei in der Art des Hausmalers Bartolomaeus Seuter. Augsburg, Anfang des 17. Jahrhunderts.

Farbentafel B: Gobelinkissen aus dem St. Johannis-Kloster zu Hamburg. Um 1600.

Farbentafel C: Deckelglas mit goldgehöhter Schmelzmalerei. Nürnberg oder Augsburg. Um 1700.

Farbentafel D: Potpourrivase aus Ludwigsburger Porzellan mit bunter Figurenmalerei. Um 1765.

Abb.		Seite
1.	Lampe aus dunkelgrauem Ton scharf gebrannt. Lüneburg, Anfang des 15. Jahrhunderts	21
2.	Krautstrunk aus lichtgrünem Glase. Rheinisch, um 1480	23
3.	Teilvergoldeter Silberbecher in Römerform. Nürnberg, Mitte des 17. Jahrhunderts	25
4.	Birnförmige Zinnkanne. Norddeutschland, 15. Jahrh.	27
5.	Relief der Kreuzigung auf der inneren Bodenfläche der Zinnkanne Abb. 4	28
6.	Helmkanne aus Fayence mit mehrfarbiger Scharffeuermalerei. Nürnberg, um 1725	29
7.	Tasse und Untertasse aus braunem Boettger-Steinzeug, geschliffen und poliert. Meißen, um 1720	30
8.	Ziervase aus Wiener Porzellan mit vielfarbiger Malerei. Um 1730	31
9.	Löffel aus Buchsbaumholz mit vergoldetem Silbergriff. Regensburg (?), 15. Jahrhundert	35
10.	Löffel aus Buchsbaumholz mit vergoldetem Silbergriff. Regensburg (?), um 1560	36
11.	Räuchergefäß aus Bronze. Deutschland, 13.–14. Jahrh.	39
12.	Gefäß für die drei geweihten Öle. Silber, teilweise vergoldet. Osnabrück, Arbeit des Johannes Dalhoff, um 1450	41
13.	Monstranz aus vergoldetem Kupfer. Süddeutschland, 15. Jahrhundert	42
	Kleingerät (vgl. auch die Titelabb. und Abb. 9 und 10).	
14.	Schmuckplatte aus nielliertem Silber auf goldplattierter Bronzeunterlage. Süddeutschland, um 800 n. Chr.	45
15.	Weihrauchlöffel. Bronze, vergoldet. Köln, Anfang des 13. Jahrhunderts	47
16 u. 17.	Messer mit Griff aus Walroßzahn. Vorder- und Rückseite. Nordisch, um 1200	49

Abb. Seite

18. Brettstein mit geflügeltem Fabelwesen. Bein, geschnitzt. Mitte des 12. Jahrhunderts 51
19. Bronzefigur eines Ritters (Schachfigur?). Deutschland, 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts 53
20 u. 21. Agnus Dei-Kapsel, Perlmutterschnitzerei in vergoldeter Silberfassung. Vorder- und Rückseite. Deutschland, um 1440 . . . . . 54, 55
22. Aus Buchsbaumholz geschnitzte Erbsenschote. Im Innern Joseph und Potiphars Weib und das Urteil des Paris. Mittelrhein(?), um 1490 58
23. Teilvergoldeter silberner Anhänger. Augsburg, um 1530 61
24. Metallspiegel in vergoldetem Bronzerahmen. Nürnberg, um 1630 63
25. Cithrinchen. Ebenholzfournier mit Elfenbeineinlage. Von Joachim Tielke. Hamburg, um 1675 65
26 u. 27. Der Sommer. Der Herbst. Aus einer Folge von vier Kabinettstücken von Ertel in Zittau. Um 1720 66, 67

Metall (vgl. auch Abb. 3, 4, 9, 10, 11, 12 und 13).

28. Aquamanile, Bronze, gegossen, ausgegraben bei Reval. Norddeutschland, 12.–13. Jahrhundert 70
29. Aquamanile aus vergoldetem Gelbguß. Norddeutschland, 14. Jahrhundert 73
30. Korporalkästchen mit Relief-Goldstickerei. Deutschland, 14. Jahrhundert 74
31. Silberdeckel des Evangelienbuches aus dem St. Johannis-Kloster in Hamburg. Anfang des 16. Jahrhunderts 76
32. Geschlagenes und punziertes Messingbecken. Nürnberg(?), um 1500 79
33. Geschlagenes und punziertes Messingbecken. Nürnberg(?), um 1540 81
34. Römisch-germanische Tonurne des 1. Jahrhunderts n. Chr. in deutscher Silberfassung vom Jahre 1563 . . 85
35. Schenkkanne aus grünem sächsischem Serpentinstein mit silbervergoldeter Augsburger Fassung. Um 1610 . . . 87
36. Silbervergoldeter Deckelpokal. Hamburg, Ende des 16. Jahrhunderts 89
37. Teilvergoldeter silberner Deckelpokal. „Willkomm“ der Grazer Schustergesellen. Anfg. d. 17. Jahrh. 91
38. „Willkomm“ der Lübecker Schiffszimmerer, 1641, Rostocker Arbeit 93
39. Pokal der Hamburger Schlachterbrüderschaft vom neuen Schragen. Silbervergoldet. Hamburg, 1661 95
40. Silberne Schraubflasche. Hamburg, um 1670 . . . 97
41. Silberne Suppenterrine. Augsburg, um 1760 . . 99
42. Silberne Empireterrine von Johann Hueß (1768 bis 1802) in Hamburg 101

Gläser (vgl. die Farbentafel C und Abb. 2).

43. Stangenbecher aus Fadenglas. Süddeutschland (Nürnberg?), um 1540 105

Abb. Seite

44. Deckelpokal aus Fadenglas. Schlesien (?), Ende des 16. Jahrhunderts 107
45. Vielfarbig emaillierter Reichsadler-Humpen. 1671 109
46. Violettes Glas mit vielfarbiger Emailmalerei 1680—90 111
47. Vertieft geschnittene Glasscheibe mit der Darstellung der Verwandlung des Aktaeon in einen Hirsch. Arbeit des Caspar Lehmann, Prag. Um 1610 112
48. Deckelpokal. Hoch geschnittenes Kristallglas. Schlesien, um 1700 114
49. Deckelpokal. Tief geschnittenes Kristallglas. Potsdam, um 1710 115

Tongefäße (vgl. Farbentafel A und D, ferner Abb. 1, 6, 7, 8).

50. Schlanke Steinzeugkanne. 15. Jahrhundert . . . 119
51. Steinzeugkrug mit Drehrillen. 15.—16. Jahrhundert 121
52. Trichterbecher mit Kleeblattmündung. Dreihausen in Hessen (?), 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts 123
53. Bartmannskrug mit Eichenranken. Köln, um 1525 . 125
54. Große Schenkkanne mit Kentaurenkampf. Arbeit des Jan Emens in Raeren, 1576 126
55. Siegburger Schnelle 1548, sogen. „Interims-Schnelle“ 127
56. Steinzeugkrug mit Reliefauflagen. Sachsen, um 1600 129
57. Steinzeug-Schraubflasche mit Reliefauflagen. Kreußen, um 1625 130
58. Trinkkrug aus braunem Steinzeug mit Emailmalerei. Kreußen, 1628 131
59. Steinzeugkrug mit z. T. bunt emaillierter und vergoldeter Kerbschnittverzierung. Sachsen (Freiberg i. Sa.?), um 1650 132
60. Vielfarbig glasierte Hafnerschüssel. Schlesien, um 1554 134
61. Fayenceschüssel in Blaumalerei mit wenig Manganviolett und Gelb. Süddeutschland (Nürnberg?), um 1535 137
62. Hamburger Fayenceschüssel mit Blaumalerei. 1637 139
63. Hamburger Fayencekrug mit dem Wappen des Küpers Bartel Kunrat. 1632 140
64. Hamburger Fayenceschüssel mit Blaumalerei. Um 1640 142
65. Deckelkruke aus Fayence. Dorotheenthal i. Th., um 1740 143
66. Fayenceschüssel mit Blaumalerei nach J. E. Nilßon. Augsburg. Nürnberg, um 1750 144
67. Potpourri-Vase aus Fayence. Kiel, um 1770 . . . 145
68. Meißner Porzellanschüssel nach japanischem Vorbild. Um 1730 147
69. Nürnberger Ofen. Hafnerton. Arbeit des Andreas Leupold, 1662 152
70. Fayenceofen mit Chinoiserien. Stockelsdorf b. Lübeck, 1775 153

Möbel.

71. Truhe aus Eichenholz mit den Wappen der Bromes und Schomaker. Lüneburg, 1430 und 1490 159

Abb. Seite
72. Truhe aus Eichenholz mit Maßwerkschnitzerei. Lüneburg, Ende des 15. Jahrh. 160
73. Truhe aus Eichenholz mit der Geschichte des Tobias und den Wappen der Töbing und Semmelbäcker. Lüneburg, 1545 161
74. Spätgotischer Eichenholzschrank mit Faltwerkornament. Lüneburg, um 1500 166
75. Aktenschrank aus dem Rathause in Buxtehude. 1544 167
76. Zweitüriger Schrank mit Eschenholzfurnier und Schnitzerei aus Nußbaumholz. Regensburg, um 1675 . 169
77. Viertüriger Schrank mit Nußbaumholzfurnier. Hamburg, um 1650 170
78. Augsburger Kabinettschrank. Ebenholz mit vergoldeten Bronzebeschlägen und Lackmalerei auf Silberfolie unter Verglasung. Um 1630 172
79. Kabinettschrank mit Nußbaumholzfurnier u. Schnitzerei. Hamburg, um 1700 173
80. Kunstschrank mit vergoldetem Messinggitter aus dem braunschweigischen Schlosse Salzdahlum. Um 1720 . . 175
81. Schreibschrank mit Marqueiteriefurnier von J. G. Fiedler, Berlin 1775 177
82. Zweitüriger Schrank mit Nußbaumholzfurnier. Hamburg, um 1775 179
83. Biedermeier-Sekretär mit Mahagonifurnier. Um 1820 181

In den Blauen Büchern:

Max Sauerlandt

Michelangelo

Skulpturen und Gemälde

Diese Michelangelo-Publikation Professor Sauerlandts hat trotz ihres billigen Preises diejenigen Schwierigkeiten in besonderem Maße überwunden, welche der heutige Zustand der Originale einer befriedigenden Wiedergabe insbesondere der Gemälde Michelangelos entgegenzusetzen pflegt.

„Michelangelo gehörte einst nur Rom und Florenz an. Dann Italien. Dann den romanischen Völkern. Heute der gesamten Menschheit. Jeder, welchen Ursprungs er auch sei, und wo er auch wohne, wird sich von ihm ergriffen fühlen." [Herm. Grimm]

3.30 Rm.

In den Buchhandlungen zur Ansicht

In den Blauen Büchern:

Max Sauerlandt

Deutsche Plastik

des Mittelalters

Als dies Buch im Jahre 1909 zum ersten Male hinausging, konnte der großen Menge der gebildeten Deutschen kaum etwas fremder sein als die Plastik des Deutschen Mittelalters. Und wenn heute die Dinge so ganz anders liegen, wenn uns in den letzten Jahrzehnten der plastische Reichtum unserer Väter stolzer Nationalbesitz geworden ist, so ist das Sauerlandtsche Werk an solcher Wandlung kaum ohne wesentlichen Anteil. Möge es fortfahren, immer wieder neuen Menschen einen Schatz zu erschließen, der unerschöpflich ist.

3.30 Rm.

In den Buchhandlungen zur Ansicht

Neuigkeit der Blauen Bücher:

Karl Simon

Figürliches

Kunstgerät

aus Deutscher Vergangenheit

Im besten Wortsinne ein „liebenswürdiges" Buch! Ernsthaft und lustig zugleich. Es schenkt jedem eine Fülle künstlerischer, menschlicher, deutschkundlicher Werte und Anregungen und hält doch zugleich der eingehendsten Beschäftigung und Kritik stand.

Im guten Vertrauen, daß es rasch viele Freunde finden wird, gab ihm der Verlag trotz des so billigen Preises einige sorgfältige Farbdrucke bei: Ein wenig fröhliche Buntheit schien so sehr erwünscht!

2.20 Rm.

In den Buchhandlungen zur Ansicht

VICTORIA UNIVERSITY
LIBRARY